CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

579

septiembre 1998

DOSSIER:
La narrativa española actual

Daniel Innerarity
Tiempos extraños

Ferran Soldevila
Horas inglesas

Entrevista con José-Carlos Mainer

Notas sobre Ortega y Gasset y Leopoldo Zea, Carlos Castilla del Pino, George Steiner, Gregorio Morán, Primo Levi y Jean Baudrillard

Ilustraciones de Denis Long

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01 / 02
Fax: 91 5838310 / 11 / 13

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

579 ÍNDICE

DOSSIER
La narrativa española actual

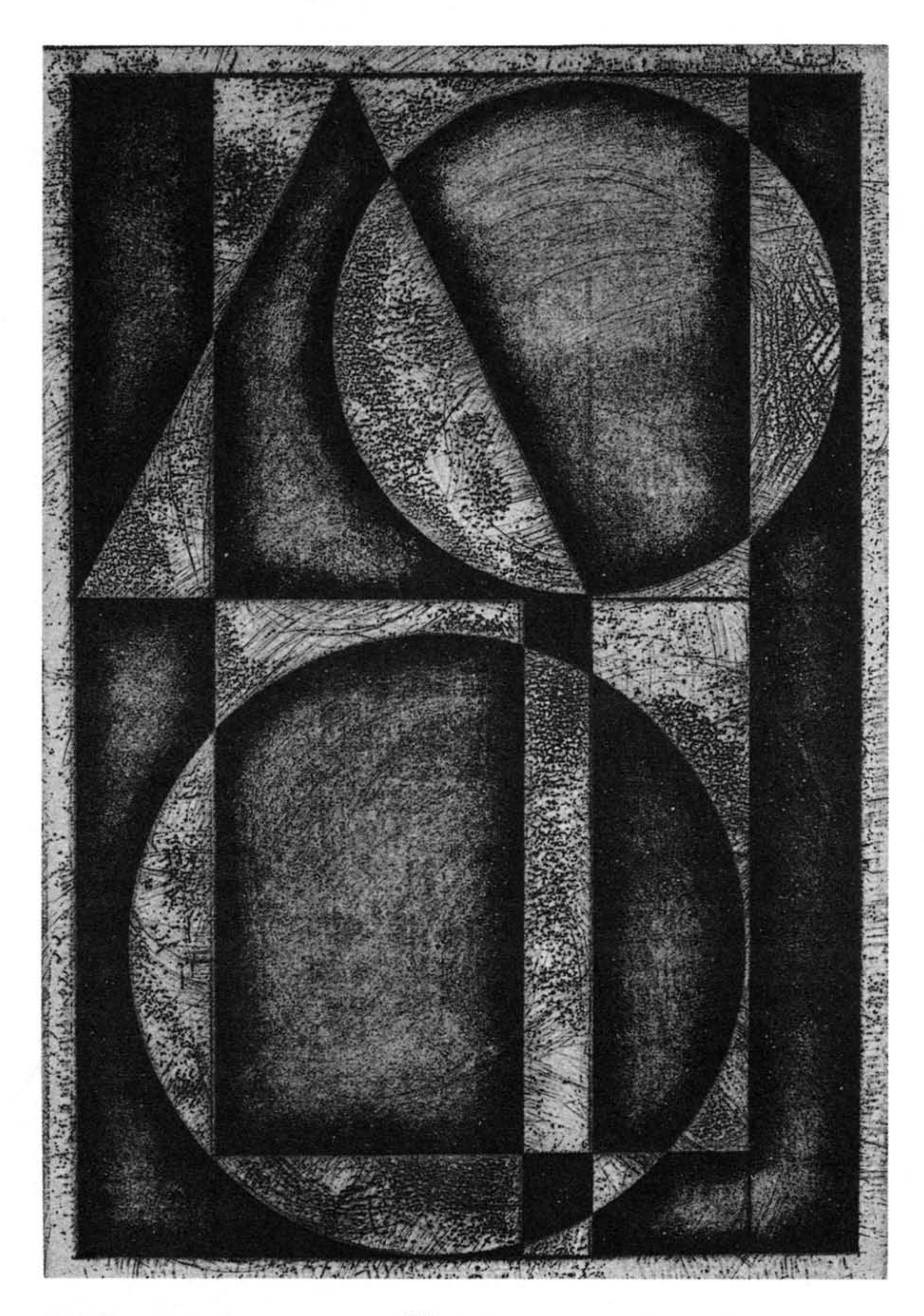
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
La narrativa española actual

Coordinador:
JORDI GRACIA



Si hay que tener

Los rastros de un mestizaje

Ignacio Echevarría

1. Hacia el año 1992, la narrativa española conoce un reajuste fundamental de sus coordenadas. Toda una serie de circunstancias concurren para que así sea, pero aquí sólo se va a reparar en una de ellas, muy azarosa. Tiene que ver con la publicación, en torno a esa fecha y con muy pocos meses de diferencia, de *El jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina, y de *Corazón tan blanco* (1992), de Javier Marías. Dos novelas determinantes en las trayectorias respectivas de sus autores, escritores de los más reconocidos y a la vez más representativos de la narrativa española de este último cuarto de siglo. Y dos novelas, además, que, aparte las muy distintas direcciones que señalan, tienen en común una curiosa coincidencia: el hecho de que sus protagonistas sean –en las dos– intérpretes, traductores simultáneos. Vale la pena extraer de esta coincidencia algunas consideraciones que pueden ser de interés.

2. Antonio Muñoz Molina publica *El jinete polaco* a finales de 1991, después de obtener el Premio Planeta de ese año. La novela supone un giro notable en la trayectoria de este escritor, que cuando la concluye cuenta 35 años. Él mismo ha declarado cómo, poco antes de empezar a escribirla, se encontraba, «narrativamente, en un callejón sin salida». Acababa de publicar *Beltenebros* (1989), y guardaba, dice, la sensación de haber «transitado por unas regiones muy enrarecidas de mi imaginación literaria». A lo que añade: «En el manejo del *thriller* literario y cinematográfico para alcanzar propósitos que nada tienen que ver con él había más peligro de amaneramiento del que yo imaginaba. Había que largarse de allí, a ser posible tan rápido como un personaje de *thriller*».

El modo más inmediato de hacerlo consistió en aceptar el encargo de un libro sobre la Córdoba de los Omeya. Fue al terminarlo cuando Muñoz Molina se sintió impelido a retomar una suerte de crónica familiar cuyos primeros apuntes remontaban a 1986, poco después de la publicación de *Beatus Ille*, su primera novela. Abandonada y vuelta a retomar en sucesivas ocasiones, esta crónica familiar terminaría convirtiéndose en el esqueleto narrativo de *El jinete polaco* y en el hilo conductor del retorno a los orígenes que allí se postulaba.

3. A los 35 años, es decir, a la mitad del camino de la vida, no es infrecuente que un escritor tope consigo mismo y que en su propia escritura se abra un sendero de indagación personal. Un caso emblemático en la narrativa española es el de Juan Goytisolo, quien a los 35 años, precisamente, publicó *Señas de identidad*. Sin pretensión de extremar la comparación, esta obra tiene la virtud de ilustrar en negativo el sentido y la significación de *El jinete polaco*. Pues allí donde Goytisolo, en un implacable repaso de la propia experiencia personal, fundaba una poética de la negación y del extrañamiento que comprometía su andadura futura, Muñoz Molina, a la inversa, en un entrañado recuento del pasado, concluye en una poética de la afirmación y del regreso que, en relación a su obra anterior, se resuelve en un relajamiento de la impostación narrativa, en un deliberado arrimo a una voz y una vivienda más presuntamente personales, también en una reconducción de sus propios planteamientos literarios por caminos que conectan en cierto modo con una tradición de la que se distanciaba acusadamente en sus novelas anteriores.

4. Javier Marías no ha escrito sobre la génesis de *Corazón tan blanco* ningún texto tan explícito como el de Muñoz Molina sobre *El jinete polaco*, pero desde el conocimiento de sus obras anteriores es fácil deducir que, a diferencia de ésta, aquella novela progresa en una dirección emprendida por Marías desde tiempo atrás. Esa dirección es, por utilizar una expresión del propio Marías, la de «una novela no necesariamente castiza», que en su momento hizo gala de su desapego a la tradición novelística española y que se propuso, de un modo casi programático, hacer «caso omiso de lo español».

«Hacíamos caso omiso del español», puntualiza Marías, «pero sin embargo escribíamos en español». Y señala cómo, en su caso particular, se le afeaba que su castellano «sonaba a traducción». Un reproche que en aquellos momentos (los años por los que Marías publicó sus primeras novelas, es decir, entrados los 70) podía tener connotaciones meritorias. Al fin y al cabo, el mismo Marías sugiere que entre los méritos de su generación se cuenta el de «una nada despreciable labor de normalización y puesta al día de la vida literaria española, a la que, por así decir, incorporamos a algunos de los autores que ya he mencionado [se refiere a Faulkner, Conrad, James, Melville, Beckett, Musil] y a muchos otros de cuya existencia, en España, no se tenía casi ni noción mientras en el resto de Europa eran moneda corriente».

Quede para otro lugar la discusión sobre este último aserto, repleto de interés para la historia de la literatura española. (De hecho, esa «puesta al día» era tarea reservada a la generación anterior, la llamada generación del

50, que se distrajo de ella a consecuencia de su compromiso –transitorio– con el realismo crítico, y que cuando se propuso rectificar fue barrida por la onda expansiva del *boom* latinoamericano, auténtico agente divulgador de un cosmopolitismo a menudo equívoco y epigonal, cuando no de segunda mano). El caso es que el testimonio de Marías documenta, con varios años de anterioridad, el penetrante análisis que condujo a Nora Catelli a concluir que la masiva incorporación al horizonte de referencias de los escritores españoles, a través de las traducciones, de autores como los que Marías cita, estaba siendo el agente de un cambio decisivo en la narrativa española, en la que se habría operado, durante los años recién transcurridos, «un corte sin precedentes con la tradición».

5. Vale la pena resumir aquí los argumentos de Catelli. Sostenía en su artículo que «de todas las grandes literaturas occidentales, la castellana es la menos autónoma, aunque sea la más aislada»; que «tanto en la narrativa como en el ensayo», la literatura española «ha dependido, a lo largo de los siglos XIX y XX, de corrientes y autores extranjeros», y que «en nuestra época, la tendencia a recurrir a modelos anglosajones, franceses o alemanes no ha hecho más que acentuarse».

La contrapartida a esta tendencia habría sido, a lo largo de todo ese tiempo, «esa especie de voluntad enfática y religiosa de diferencia que solemos apodar casticismo». Pero el casticismo, al decir de Catelli, habría perdido en la actualidad todos sus arrestos, y lo que predominaría en su lugar sería el mestizaje, rasgo a su parecer tan característico, al cabo, de la literatura española, como lo ha sido tradicionalmente de las latinoamericanas.

Según Catelli, durante los años 80 se habría producido «un fenómeno nuevo, inédito en España»: el de «un corte sin precedentes con la tradición». Lo cual sería indicio de que ese mestizaje que ella misma propone como «figura de la nueva narrativa» vendría operando en un sentido horizontal y no vertical: «no busca en el pasado, sino que explora el presente; no confía en la sucesión y en la jerarquía, sino en la simultaneidad». Y en la vida literaria occidental, añade Catelli, «lo único simultáneo –hasta el infinito– es la traducción».

Si los nuevos narradores españoles «han cortado las pistas de su linaje», ello ha sido posible, según Catelli, por virtud de una indiscriminada incorporación a su lengua literaria de todo tipo de autores, corrientes y movimientos, más allá de cualquier barrera geográfica o cronológica. «Esto es extraordinario –subraya Catelli–; en el sentido de que no había sucedido jamás. No tiene que ver con el afrancesamiento típico de ciertas generaciones españolas, ni con la reacción también típica frente al casticismo. Es una especie de marea que cubre las huellas que dejaron otras mareas en las

piedras de la tradición y de un solo movimiento las borra». De lo que concluye Catelli: «Sucede como si los nuevos narradores se hubiesen inventado una cartografía en la que todas las rutas sean posibles, todos los caminos estén expeditos, todos los mares y los ríos sean navegables. Y todas las lenguas accesibles».

6. Nora Catelli escribía este artículo para un número especial de la *Revista de Occidente* dedicado a «España a comienzos de los 90» y publicado en el verano de 1991. Por aquel entonces, su análisis acertaba a explicar la multiplicidad de tendencias que otros críticos del momento –la mayoría– se limitaban a hacer constar con tozuda perplejidad en sus respectivos balances de la situación por la que pasaba la narrativa española.

No es preciso demorarse en las consecuencias literarias de ese mestizaje al que Catelli se refiere. No es preciso detallar la prosperidad que durante los años 80 alcanzan en la narrativa española las plantillas de género, los parajes exóticos, los tinglados cosmopolitas. No hace falta, tampoco, insistir en el ascendente que, en unos y otros, cobraron autores como los mencionados por Marías –Faulkner, Conrad, James, Melville, Beckett, Musil, pero también Bernhard, Salinger, Céline–, entre tantos de menor calibre.

En la línea de lo observado por Catelli, mayor interés tiene señalar cómo los nuevos narradores españoles prolongaron, y en cierto modo consolidaron, la actitud que Javier Marías declara como propia de su generación cuando dice que «al declinar la herencia natural, nos sentimos libres de abrazar cualquier tradición», y especula sobre el aspecto «delirantemente ecléctico, por no decir esquizofrénico», que debían de ofrecer los escritos primerizos de todo su grupo.

Un aspecto más o menos semejante ofrecen también los escritos primerizos de casi todos los narradores que debutaron en la década de los 80, si bien en relación a ellos conviene precisar que ese «corte sin precedentes con la tradición» al que se refería Catelli, se operó sin la beligerancia ni la determinación consciente con que actuaron sus predecesores.

7. Observa Marías como «uno de los hechos más curiosos e insólitos» de su generación el de que «no sólo asesinó a los padres, como es obligado y de buen gusto, sino también a los bisabuelos y a los tatarabuelos». En cuanto a los abuelos, puntualiza, «sólo los maltrató, en buena medida gracias a la presencia cercana, benéfica, constante y admirable de Vicente Aleixandre».

Esta escabechina de ancestros contrasta con el comportamiento de Muñoz Molina. Éste, muy alejado de toda pasión parricida, terminó por convertir a su bisabuelo materno en protagonista de *El jinete polaco* y en objeto de su personal operación de entrañamiento. De lo que se desprenden

dos actitudes en cierta medida opuestas por parte de Muñoz y de Marías; actitudes que, con todo y quedar fundamentadas por trayectorias distintas y desde una diferente conciencia generacional, resultan ambas, en definitiva, expresivas de la muy peculiar encrucijada en que se hallaba la narrativa española por las fechas en que estos dos autores publicaron sus respectivas novelas. Una encrucijada fruto de la presión que sobre el conjunto de la misma empezaba a ejercer por aquel entonces –comienzos de los 90– la fuerza de gravedad de una tradición de la que –salvo contadísimas excepciones– unos y otros llevaban manteniéndose apartados durante las dos décadas anteriores, puesta la vista, como se ha dicho, en modelos y referencias foráneas.

8. Sobre este trasfondo cobra una significación especial la coincidencia señalada más arriba a propósito de que los protagonistas respectivos de *El jinete polaco* y *Corazón tan blanco* sean traductores simultáneos. Al filo de 1992, cuando se publican las dos novelas, este dato circunstancial resulta muy elocuente. Y más todavía si se piensa que en la primera de estas dos novelas tiene lugar, según va dicho, toda una operación de replegamiento en relación al corte con la tradición que había caracterizado la etapa inmediatamente anterior y que había propiciado conductas narrativas de las que el propio Muñoz Molina constituía un representante emblemático (sobre todo por virtud de *El invierno en Lisboa* y la ya mencionada *Beltenebros*).

El protagonista de *El jinete polaco*, Manuel, asegura en un momento dado que «por primera vez en mi vida soy yo quien cuenta y no quien escucha, quien cuenta no para inventar o para esconderse a sí mismo [...] sino para explicarme todo lo que hasta ahora tal vez nunca entendí, lo que oculté tras las voces de los otros. Ahora es mi voz la que escucho».

Así ocurre después de haber descubierto Manuel que «si hay algo que no quiere ser es extranjero», ya que, «por más que quiera uno tiene un solo idioma y una sola patria, aunque reniegue de ella, y hasta es posible que una sola ciudad y un único paisaje». Este sentimiento lleva implícita la solidaria asunción de los propios orígenes, el compromiso responsable con el pasado. Eso que a Manuel le lleva a decirse que «de algo ha de servirme haber cumplido treinta y cinco años y llevar en mi conciencia y en mi sangre todo el amor y el sufrimiento y el impulso de vivir que me legaron mis mayores, no estoy solo, ahora lo sé».

En su itinerario esencial, pues, *El jinete polaco* se edifica sobre la emoción de reconocer el propio destino como última pero transitoria fracción de un destino remoto y colectivo; la emoción de sentir «todos los pasados y porvenires que fueron necesarios para que ahora yo sea quien soy, para que los rostros y las edades de los vivos y de los muertos se congregaran

ante mí». Esto es, básicamente, lo que *El jinete polaco* novela, y que cuesta muy poco enlazar con las citas traídas más arriba acerca de su composición.

9. Cuando se publica *El jinete polaco*, el retorno a los orígenes que allí se postula es una inquietud compartida por muchos de los nuevos narradores españoles. Es también una inquietud compartida por los lectores. Una inquietud proporcional al efecto a menudo superficial y precario de ese mestizaje que Nora Catelli, con la vista puesta en lo ocurrido durante la década de los 80, designaba como figura de la nueva narrativa en castellano.

También aquí, sin embargo, se registran precedentes en las actitudes de los «narradores de la transición», es decir, los que, pese a haber adquirido relieve durante los 80, se estrenaron en la década anterior, cuando el campo de la narrativa española aparecía todavía dividido en bandos beligerantes y las posiciones de cada uno no renunciaban a la dimensión polémica. Resulta difícil etiquetar a esta promoción, a menudo motejada como generación de los 70 o de los «novísimos» (etiqueta esta última propicia a todos los malentendidos y a todas las malicias); y así es por cuanto buena parte de sus miembros, luego de reorientar drásticamente sus planteamientos narrativos, se convirtieron en autores emblemáticos de los 80, asimilados al anchuroso epígrafe de la «nueva narrativa», bajo el cual cabían, al lado de nombres como los de Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares o Jesús Ferrero, los de Álvaro Pombo, José María Guelbenzu, Juan José Millás, Félix de Azúa, Enrique Vila-Matas y Javier Tomeo.

Volviendo atrás: entre los narradores más veteranos de la «nueva narrativa» ya prosperó tempranamente esa inquietud motivada por su prolongado extrañamiento respecto de la tradición que les era propia. En el mismo texto de Marías que se viene citando, este autor formula muy explícitamente los términos de tal inquietud: «Era evidente que aquella actitud 'extranjerizante a ultranza' no podía durar eternamente. Yo deseaba que en España fuera posible –y no una extravagancia– escribir una novela no necesariamente castiza, pero tampoco tenía particular empeño en cultivar una novela obligadamente extraterritorial. Después de la publicación de mi segundo libro (*Travesía del horizonte*), de estructura y estilo más complejos que el primero, vi con claridad que si seguía única y exclusivamente por ese camino paródico, corría el riesgo de convertirme en una especie de falso cosmopolita a lo Paul Morand, quien a decir verdad no se contaba entre mis modelos».

De hecho, esto es lo que ocurrió con muchos de los narradores españoles cuyas obras, trufadas de guiños, citas, complicidades o epigonías más o

menos explícitas, aguantaron sólo durante un corto tiempo el membrete de cosmopolitismo que sólo superficialmente daba cobertura a sus precipitados ejercicios de apropiación. Pero mejor seguir con Marías. Éste observa, a propósito de su tercera novela, *El monarca del tiempo* (1978), que era el primero de sus libros «que no transcurría en un país extranjero, aunque tampoco transcurría en España. En realidad, no transcurría en ningún sitio particular, pero esto, en mi caso, era ya una notable aproximación a mi país». Ya la siguiente novela de Marías, *El siglo* (1983), transcurre en España, por mucho que no se den pistas explícitas al respecto. «El antiguo rechazo, el antiguo pudor no están aún vencidos del todo, pero cualquier lector de esa novela sabrá identificar el país y los fragmentos de historia que se intercalan en ella». Avanzaba así Marías en un proceso de afirmación que, en la medida que consolidara sus logros, haría menos necesaria la pretendida extraterritorialidad, hasta llegar, en la actualidad, a *Mañana en la batalla piensa en mí*, novela que transcurre casi enteramente, y explícitamente, en Madrid, y que en uno en sus más celebrados episodios cuenta como protagonista, bien que convenientemente impersonalizado, al mismísimo rey de España.

10. Todas estas puntualizaciones de Marías sobre los escenarios de sus novelas no son superficiales ni gratuitas. En el texto en que se encuadran, responden por extenso a las reacciones de la crítica hacia los primeros libros de Marías, quien glosa del siguiente modo los argumentos con que fue recibida su primera novela, *Los dominios del lobo* (1971): «Este nuevo novelista maneja un mundo de referencias que en última instancia le es y nos es ajeno; se nutre de experiencias tenidas en la butaca de un cine o leyendo en un sillón; posiblemente aun sea demasiado joven para disponer de un material verdaderamente suyo, personal, surgido de sus vivencias y su observación de la realidad; esperemos que llegue el día en que sea capaz de hablarnos de nuestros problemas, de nuestra sociedad, de nuestra historia o nuestro presente; en suma, de España».

El caso es que, desplazados casi dos décadas más adelante, estos argumentos podrían valer para buena parte de la narrativa española de los años 80, y podrían estar suscritos por buena parte tanto de los actuales críticos españoles como de los propios escritores y hasta de un público lector fatigado ya, a estas alturas, de tanto y tanto excursionismo.

Recuérdense de nuevo, ahora, las palabras de Muñoz Molina acerca de *Beltenebros* y de su sensación, tras haberlas concluido, de haber transitado por «regiones muy enrarecidas» de su imaginación literaria. Recuérdese esa impresión suya de que «en el manejo del *thriller* literario y cinematográfico... había más peligro de amaneramiento del que yo imaginaba».

Recuérdese, en fin, su rotunda determinación: «Había que largarse de allí, a ser posible tan rápido como un personaje de *thriller*». Y asóciense estas palabras con esas otras, ya citadas también, que se dice Manuel, el protagonista de *El jinete polaco*, acerca de que «si hay algo que no quiere ser es extranjero», ya que, «por más que quiera uno tiene un solo idioma y una sola patria, aunque reniegue de ella, y hasta es posible que una sola ciudad y un único paisaje».

Por la fecha en que fue publicado *El jinete polaco*, el sentimiento que expresan estas palabras era generalizado. Y venía a potenciar dos sospechas. La primera: que la «normalización y puesta al día de la vida literaria española» se produjo al precio de un desarraigo que había de comportar, casi fatalmente, una reacción. La segunda, ya antes sugerida: que a esa tarea habían de apuntarse no pocos escritores en los que la mimetización de modelos foráneos, adoptados a menudo acrítica y precipitadamente, dio lugar a planteamientos inconscientes y precarios, en los que Nora Catelli diagnosticaba «efectos paradojales: neocasticismo que no reconoce sus fuentes; neocostumbrismo urbano que, como prescinde de solteras, beatas y campesinos no admite que sigue utilizando los mismos ritmos, los mismos esquemas de representación, las mismas coordenadas espaciales que los ruralistas; neomelodramas en los que hombres desesperados se redimen y mujeres desconcertadas se encuentran a sí mismas».

Como fuere, la cuestión es que en todos los casos el «corte sin precedentes con la tradición» ha terminado por resolverse de un modo menos traumático de lo que parecía a comienzos de los 90. Muchos, como ilustra *El jinete polaco*, acabaron por reconocer en esa tradición negada su propia voz, regresando a ella como hijos pródigos. En tanto que otros, como ocurre con el protagonista de *Corazón tan blanco*, fueron alcanzados casi fatalmente por sus ecos, agazapados en los pliegues mismos de la lengua en la que, en definitiva, se expresaban.

11. El narrador y protagonista de *Corazón tan blanco* es «un hombre que prefiere no saber», pero que por deformación profesional no puede resistirse a prestar oído a cuantas palabras escucha. Son esas «traducibles palabras sin dueño, que se repiten de voz en voz y de lengua en lengua y de siglo en siglo», las que le imponen el conocimiento de su pasado. Muy distinto es el caso de Manuel, el protagonista de *El jinete polaco*, quien, como se ha visto, después de sumergirse apasionadamente en su pasado, siente que «por primera vez en mi vida soy yo quien cuenta y no quien escucha», y concluye: «Ahora es mi voz la que escucho».

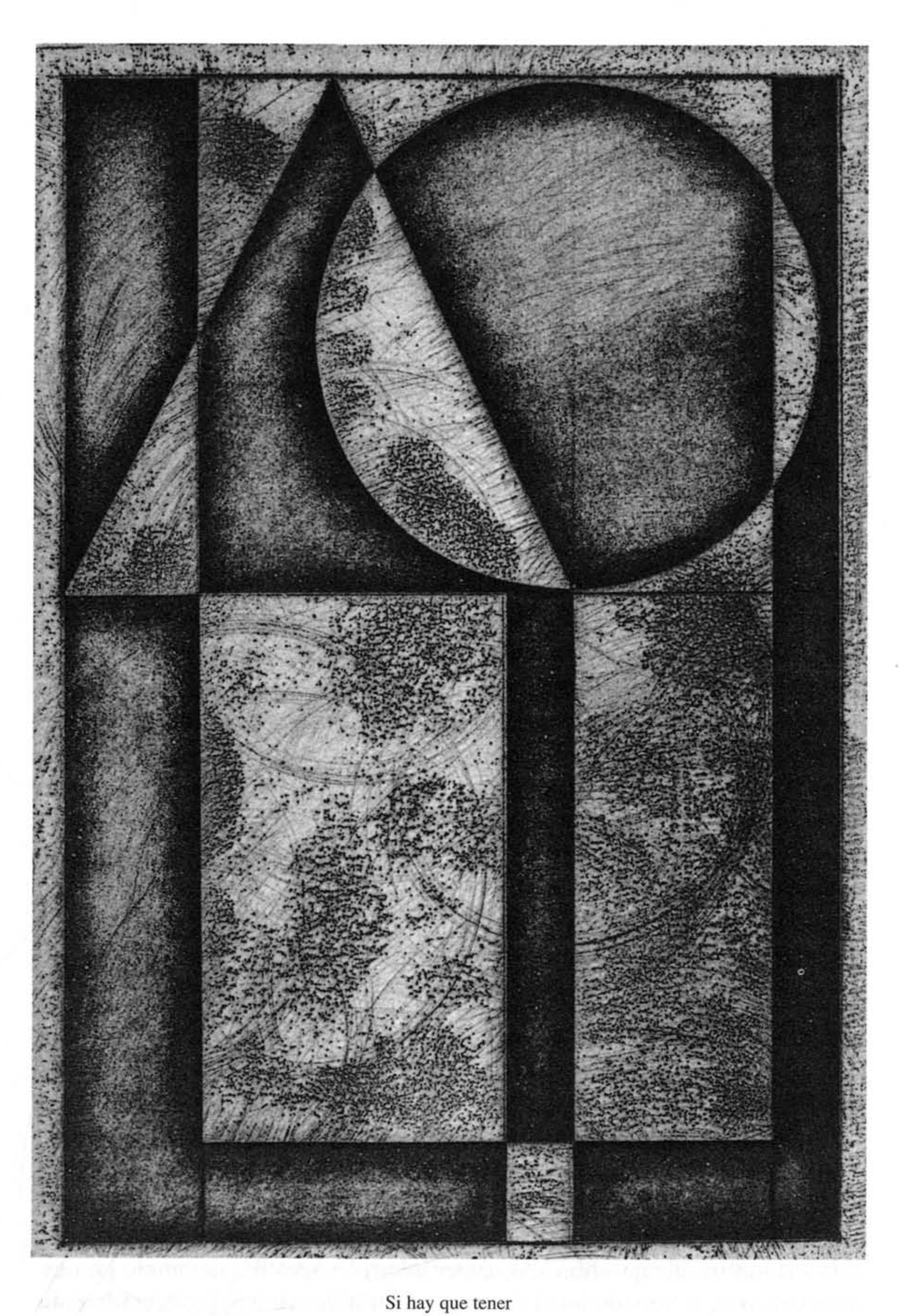
Intérpretes los dos de profesión, movidos por su oficio a pasar largas temporadas fuera de su país –fuera de España–, los protagonistas de estas dos

novelas convergen en un mismo conocimiento: el carácter insoslayable de la herencia. Es importante, sin embargo, calibrar de qué modo tan distinto acceden a la misma, y con qué actitud lo hacen, para sacar las debidas conclusiones acerca del alcance real de esa «normalización y puesta al día» que Javier Marías invocaba como tarea y logro de su promoción. Y es que a menudo tienta sospechar que, por parte de no pocos narradores de los 80, todo se resolvió en una operación de escaparate, en una *tournée* cosmopolita de la que se trajeron postales y *souvenirs* y algunos prospectos, pero al regreso de la cual todo volvió a su cauce, es decir, se siguió trabajando conforme a los parámetros más al uso en la narrativa española, el realismo más o menos costumbrista y el preciosismo más o menos lírico, sin prestar apenas atención a los flecos más críticos o marginales de la tradición hegemónica.

Antes que para cuestionar o complicar los valores de la tradición propia, el mestizaje de los 80 sirvió en no pocos casos para homologarla y legitimarla, haciendo desaparecer los complejos y los prejuicios que pudiera suscitar, afianzándola en sus virtudes y en sus limitaciones. O bien prestándole nuevos atavíos. Muy pocos de los nuevos y no tan nuevos narradores se acercaron a la tradición desde una perspectiva ampliada, que les permitía reordenar sus valores dentro de un sistema global de referencias en los que cobraran otra dimensión. En los mejores casos –como el de Marías– lo que ocurrió fue, simplemente, que la propia dinámica de su trabajo hizo emerger un conjunto de ecos, un mundo de referencias cuyo lastre se aligeraba en proporción a la profundidad alcanzada en unos planteamientos literarios abstraídos de todo localismo.

12. Pero acaso la cuestión está mal planteada desde el principio. Hechas las consideraciones anteriores, cabe preguntarse si el problema no reside en que se han empleado términos prestigiosos para designar categorías subsidiarias. Si cabe plantear la cuestión de la tradición sin depurarla arduamente de cuanto en ella se confunde con la simple convención. Y del mismo modo, si es posible plantear la cuestión del mestizaje sin depurarla antes de cuanto, en el fondo, hay en ello de simple colonización cultural.

En el mismo sentido, la invocación de cosmopolitismo que durante tanto tiempo ha servido de amuleto contra las asechanzas del casticismo, ¿no ha derivado en buena medida en vulgar internacionalismo? Esa «nueva biblioteca» por cuya constitución, al decir de Nora Catelli, se propició, en años pasados, un mestizaje «libresco, anacrónico, a veces inquietante», ¿no es, cada vez más, la versión local de un canon multinacional, establecido conforme a los criterios de lo políticamente y culturalmente correcto? Habría que indagar en la biblioteca de los más jóvenes narradores españoles para dar una respuesta concienzuda a estas preguntas. Pero hay indicios para sospechar que es así.



Si hay que tener

La estética del fracaso en la actual narrativa española

Jesús Ferrer Solá

Secuencia de la película *Johnny Guitar* –Nicholas Ray, 1954–: Tom (inolvidable aquí John Carradine), personaje secundario acogido en ese intramundo que es el *saloon* de Vienna/Joan Crawford, agoniza víctima de un tiroteo; la concurrencia observa morbosamente su paso a una vida mejor con dolorida expectación; pero él es feliz porque, balbucea textualmente: «Todos se fijan en mí; es la primera vez que me siento importante». Esta escena puede servir de pretexto introductorio para adentrarse en un tema de pródigas referencias culturales, latente en muy variadas y actuales representaciones estéticas; se trata del concepto de «fracaso» como elemento psicológico, social e intelectual capaz de potenciar una especial sensibilidad artística. La derrota, la frustración o el simple escamoteo de unas gratificantes expectativas deviene en la certeza de lo negativo como un organismo independiente, que encara al sujeto con un «otro yo» plagado de amenazas, imprevistos, contratiempos e infortunios.

La idea de un incierto fiasco vital se proyecta sobre nuestro fin de siglo, actualizando este enfoque culturalista como síntoma de un profundo desencanto. La noción de «lo que pudo haber sido y no fue» –ni será–, el proyecto malogrado o un mero error de perspectiva desembocan en una consideración fraudulenta de la realidad, posibilitando tramas, argumentos y psicologías de fecunda y renovada originalidad. Lázaro de Tormes –marido consintiente–, don Quijote –loco literario (a causa de un tipo de literatura), final y vanamente cuerdo– o el buscón don Pablos –de miseria deprimente y expresionista, valgan los términos contemporáneos–, suponen el componente germinal, clásico –barroco en el último caso– de una particular tipología de lo frustrante. El interés que suscita cualquier narración, desde el injustamente desterrado Rodrigo Díaz de Vivar en el *Cantar de Mío Cid*, radica en la noción de *conflicto* como elemento desencadenante de una trama originada por un revés fundamental, por una u otra astuta trampa del destino.

Durante años me fascinó, como infantil espectador de cine de barrio, una figura habitual de la pantalla norteamericana: el «perdedor» que, encarado al triunfante protagonista de oscuros negocios y turbias artimañas, mantenía la entereza de un marginal individualismo regido por una imprecisa, aunque firme, bondad natural. La sustantivación de este adjetivo comportaba una idealizada y «perversa» mítica: la del que prefiere perder a ganar y, probablemente, toda una estética: la de lo bellamente siniestro, antepuesto a lo triunfantemente espléndido, zafio y convencional.

En el documentado, ocurrente y sugestivo ensayo de Luis Antonio de Villena, *Biografía del fracaso* –significativamente subtitulado «Perseverancia y validez de un mito contemporáneo»–, se plantea muy bien desde las primeras páginas esta curiosa fascinación por el abismo: «¿Quien siente la atracción del perdedor ha de ser como un Satán caído? ¿Le tienta el Mal, es que los altos destinos corresponden al Bien? El derrotado suele hacer gala de una actitud moral, cuando íntimamente (subconscientemente) ha buscado esa derrota. Entiende que el vencedor habla el dialecto del Poder y del Dominio y prefiere la lengua del desterrado. El perdedor suele saber que los discursos del Orden ocultan una injusticia radical, oscura»[1]. A través de personalidades tan diversas como Isidore Ducasse, Rimbaud, Cansinos-Asséns, Luis Cernuda, Scott Fitzgerald, Sal Mineo, Reinaldo Arenas o Jim Morrison, Luis Antonio de Villena explora este singular automalditismo con la única posible objeción, desde lo que aquí nos interesa, de que estos emblemáticos «fracasados» acaban triunfando en la conciencia colectiva de su propia rehabilitación, como si obtuvieran una innegable victoria por una insospechada contradicción: son reivindicados y reconocidos por su inicial –e iniciático– carácter asocial, marginado, excluyente o contracultural. Sin entrar en mayores profundidades resulta evidente que esta actitud y su correspondiente conducta implica una notable dosis de autocomplacencia en la propia situación del fracasado, que se abastece a sí mismo de una calculada humillación, de una medida violencia denigratoria cercana a la estética autodestructiva. Todo esto conlleva una minuciosa observación del *yo* personal, un desdoblamiento de la identidad que escruta minuciosamente las reacciones de la propia psicología ante una determinada adversidad. Gershen Kaufman señala acertadamente a este respecto en *Psicología de la vergüenza*: «Las expectativas de realización activan invariablemente la vergüenza en forma de entorpecedora autoconciencia, ya que los individuos son realmente más capaces de ser mejores y actuar mejor cuando notan que cuanto llevan a cabo está suficientemente bien.

[1] *Luis Antonio de Villena*: Biografía del fracaso, *Planeta, Barcelona, 1997, p. 13.*

Sólo entonces puede el yo funcionar libremente. La presión de éxito o realización es entorpecedora porque al anticipar el éxito o el fracaso puede activar la autoconciencia compulsiva. El yo se queda inmovilizado bajo el escrutinio. La escrutadora mirada del yo acorrala al yo bajo una lente amplificadora»[2]. La lucidez que proporciona esta constante mirada sobre las capacidades o limitaciones de uno mismo resulta de imprevisibles consecuencias y de no menos sugestivas propuestas narrativas. La recreación de mundos literarios de lo fallido y malogrado orienta, desde nuestra actual mirada finisecular –año este conmemorativo, por cierto, de la mítica *derrota* colonial, fracaso motivador de una perpetua autoflagelación intelectual–, hacia una metodología corroboradora de la fascinación latente en la frustrada experiencia de lo cotidiano.

Resulta fácil identificar el origen contemporáneo de toda esta cuestión en duras situaciones de postguerra; basta pensar, sin ir más lejos y de manera claramente iconográfica, en el característico neorralismo italiano y en películas como *Ladrón de bicicletas* (1948) o *Umberto D* (1952) de Vittorio de Sica, o en los relatos y guiones cinematográficos de Cesare Zavattini, sin olvidar las desoladas crónicas españolas de *filmes* posteriores como *Calle mayor* (1956) y *Nunca pasa nada* (1963) de Juan Antonio Bardem o la ya tardía *Plácido* (1962) de Luis García Berlanga. También hay que señalar que la parte de crítica social de estos contenidos narrativos desvirtúa, en lo que aquí nos atañe, la condición profundamente solitaria del fracaso. Éste experimenta diversas manifestaciones tipológicas y da lugar a situaciones narrativas, psicologías de personajes y caracterizaciones de época de notable interés literario. Los clásicos referentes de toda esta cuestión arrancan de *Nada* (1945), de Carmen Laforet, una novela que evidencia toda la frustración existencial de la más acuciante postguerra. Andrea, la ya inolvidable protagonista, joven universitaria que deambula por un universo de calles, recuerdos familiares y vacíos íntimos, expresa la frustración de un acomodo burgués que no acaba de encontrar su lugar –desde la punzante sensibilidad del personaje– en un entorno de duras realidades sociales. Esta historia, que ha llegado a ganar considerablemente con el tiempo transcurrido desde su aparición, supone la crónica de una insatisfacción, el desencanto hacia un pretendido futuro lleno de posibilidades –cruel espejismo–, encarado a una existencia gris y desvalida. Estamos ante un agudo fracaso de los sentimientos en el curso de un relato *hiperestésico*, de fuertes connotaciones emotivas que no esconden el desgarro de una etapa –Andrea, recordemos, vuelve a Madrid dejando atrás la Barcelona estu-

[2] *Gershen Kaufman*: Psicología de la vergüenza, *Herder, Barcelona, 1994, pp. 70-71.*

diantil– de intensa desorientación personal. Menos importante desde el punto de vista crítico, pero muy apreciable bajo el enfoque aquí desarrollado, se encuentra *Aún es de día* (1949), de Miguel Delibes. Bajo un estilo característicamente realista, se desarrolla la historia de Sebastián, acogido a unas creencias religiosas que representan para él la redención –y volverá a salir esta palabra como alternativa al desmembramiento de la personalidad– de su marginalidad física y moral; la fe es el paliativo radical de su fracaso e incluso el sustituto sublimado de una vida de dignidades naturales. Su anodina cotidianidad de dependiente en un comercio provinciano se fuga así hacia una trascendencia renovadora de su propia imagen. Sin complacencia alguna, Delibes muestra también el lado amargo de una simple ilusión y el impresionante final del libro remite al carácter indeleble del fracaso –teñido aquí de una agónica melancolía– como categoría literaria y humana, más allá de circunstancias accidentales.

Pasando a la década siguiente, en 1952 se publica *Esta oscura desbandada*, de Juan Antonio Zunzunegui. Aun resintiéndose hoy día su trama de un tono excesivamente académico, marcado por una especie de frío costumbrismo de corte intelectual, resulta interesante en la figura del prometedor joven que augura una brillante carrera humanística; Roberto, que cuenta con inmejorables perspectivas vinculadas a la investigación erudita, con exclusiva dedicación a sus estudios e indagaciones, irá viendo recortadas esas expectativas por obligaciones familiares, preocupaciones económicas y teorizaciones en el vacío sobre una falsa imagen de sí mismo. El protagonista se sume en el profundo desengaño de la vida cotidiana, en una pautada inclinación –quizá lo mejor de la novela– de la pendiente por la que inevitablemente, y aún conservando iniciales ilusiones, se desliza. Original acercamiento este de Zunzunegui hacia la imposibilidad de las anheladas circunstancias intelectuales y profesionales.

Hay una juventud que aguarda (1954), de Francisco Candel, se sitúa en una línea aparentemente semejante al libro anterior, aunque aquí, con la esperanzada presentación de un escritor novel a un reconocido premio literario, estemos ante una crónica veraz, ágil y crítica de los tanteos iniciales de un novelista. De un claro autobiografismo referencial, el protagonista, trasunto del propio Candel, aparece envuelto en una dura situación personal; enfermo, con escaso dinero, con una acentuada incomprensión social –salvo la solidaridad afectiva de su padre– y, lo más importante aquí, con un inmenso desierto cultural por delante para quien sale de la nada, asistimos al relato de un dolor existencial hecho de incomprensiones estéticas, inéditos literarios, trabajos agobiantes y, quizá por primera vez en cuanto

estamos viendo y con esta intensidad, una profunda soledad, formante esencial de este tipo de fracaso.

De *Los contactos furtivos* (1956), de Antonio Rabinad, cabría destacar la represión sexual como el elemento constitutivo –más allá de cualquier costumbrismo de malas calles y «barrios chinos»– de una arraigada frustración íntima: la falta de cualquier tipo de educación sentimental o, mejor dicho, la creencia en un tipo de iniciación a la afectividad que se perpetúa de por vida. Esta represión de los sentimientos impregna la atmósfera narrativa y lo disimulado, escondido o prohibido caracteriza a toda una generación. Manuel Vázquez Montalbán, en su prólogo a la edición de 1985, señala: «Crónica de una ciudad en sus límites, de un tiempo a punto de cambiar, de una manera de ser de gentes apocadas y de una sexualidad cargada con las cadenas del complejo de culpabilidad y de las satisfacciones furtivas»[3]. El fracaso de lo afectivo, de este modo, como marca generacional impresa en el subconsciente colectivo del final de la postguerra.

El más seco realismo, un cierto neorralismo hispánico, acogen con acierto la trama de la salida de la pobreza asignada a un individuo que redime –de nuevo este término– a su grupo social o familiar; es el caso de «Young Sánchez», el conocido relato de Ignacio Aldecoa perteneciente a *El corazón y otros frutos amargos* (1959). Un boxeador que comienza, con dificultades de todo tipo –la amenaza del combate amañado, la presión de entrenadores y promotores, y un expectante entorno de parientes y amigos–, deberá afrontar con resolución su particular huida hacia adelante, fugitivo de una frustración colectiva que debe satisfacer. Hacia el final del relato podemos leer: «Tengo que ganar –pensó– para ellos. Tengo que ganar este combate para mi padre y su orgullo, para mi hermana y su esperanza, para mi madre y su tranquilidad. Tengo que ganar»[4].

Los años sesenta y mitad de los setenta conocerán una curiosa –e importante– derivación del tema del fracaso, centrándolo en las frustraciones femeninas como desencadenante de indagaciones psicológicas, retratos sociales o vagas críticas políticas –hasta donde ello era posible– que enriquecieron la novelística de esa década y media. Baste citar títulos como *Monólogo de una mujer fría* (1960) de Manuel Halcón, *Cinco horas con Mario* (1967) de Miguel Delibes o *La vida perra de Juanita Narboni* (1976) de Ángel Vázquez, libros todos ellos que plantean una mirada reivindicativa de la mujer española del momento, encarada a seculares pre-

[3] *Manuel Vázquez Montalbán: Prólogo a Antonio Rabinad:* Los contactos furtivos, *Bruguera, 1985, p. 12.*

[4] *Ignacio Aldecoa:* Cuentos completos, *Alianza Editorial, Madrid, 1984, II, p. 54.*

juicios e impuestos fingimientos. La soledad idiosincráticamente femenina adquiere aquí la fuerza de un demoledor patetismo crítico, constituyéndose en uno de los más afortunados tratamientos de toda esta temática. Hasta aquí la etapa, por llamarla de alguna manera, «histórica» del concepto de fracaso en la novela de las últimas décadas; es en esa época donde se fragua la estética del desarraigo y la frustración, partiendo del duro entorno civil de la postguerra y sentando las bases de su posterior evolución. Los años ochenta diversificarán los aspectos de este universo del desencanto, acotando de modo más *especializado* los temas y los argumentos en un desarrollo más maduro, más –lógicamente– moderno, aunque no siempre mejor en su conjunto, de las historias y sus personajes. La tipología del fracasado ha sido asumida como tal y se da por lo tanto una cierta recreación estetizante de tonos y ambientes; se gana, a cambio, un determinado distanciamiento crítico del escritor –y de su época– de una estilización de la realidad que tendió durante años –si no cayó plenamente– al realismo social.

En 1981 Ana María Navales publica *El regreso de Julieta Alwais*, sobre las peripecias de una anciana pintora que, desde la mendicidad y la locura, se replantea su arte y repasa su azarosa vida, construyendo el *tipo* del marginado que une, a su fatalidad vivencial, una autodestrucción de sentido *plástico*, en un perpetuo debate sobre la realidad, la existencia y la belleza. El pasado, como elemento que conlleva en su propia irrecuperabilidad la sombra de la frustración, gravita sobre toda la novela y su carga nostálgica y depresiva constituye todo un hallazgo. Perfilándose desde la modalidad del fracaso definidamente político, aunque con otras implicaciones emotivas más importantes, debe contarse con *Un día volveré* (1982), de Juan Marsé; el inolvidable Jan Julivert Mon, desengañado en parte de la propia militancia anarquista, escéptico ante la historia, pero empujado por novelescas presiones sentimentales –las de su propia leyenda, viva en su entorno– va a utilizar sus decepciones como desencadenante de una auténtica paz consigo mismo y una superación espléndida del asumido fracaso. Algo semejante, aunque con resortes mucho más marginales, sucede en *Sinatra* (1984), del malogrado Raúl Núñez; esta novela aparentemente leve encierra la clave del personaje que, atrincherado en oscuros bares, pensiones de mala muerte y sospechosas compañías, sueña un *alter ego* cantante famoso transferido a su humilde persona. Así se reconoce en su desnortado vivir y esa identificación –junto al logradísimo humor de esta historia– supone una clave esencial en los procesos de recuperación, *redención* del fracasado, que no tardarán en desarrollarse a partir de los años noventa.

Comienza la década con *El triunfo* (1990), de Francisco Casavella. Bajo el protagonismo colectivo de un atrabiliario *grupo salvaje*, a medio camino todos entre la picaresca y la delincuencia, estamos ante una novela que experimenta –aunque en modo alguno sea *experimentalista*– con las posibilidades del lenguaje de la marginalidad y con la propia expresión deliberadamente marginada del escritor. La estilización culturalista –aquí de la cultura de masas: cine negro, novela de misterio, enredo mafioso– lleva al concepto del fracaso a una modernidad literaria teñida de un cierto casticismo entre ternurista y picaresco. Se representa así la idea de la frustración personal con un guiño optimista hacia la solidaridad entre los desposeídos, se palía la soledad con la consistencia del grupo que acoge y presiona, y en resumidas cuentas, se ironiza –desde el propio título del libro– con la consabida ambivalencia de la triunfante lucidez del fracaso.

Muy otro carácter tiene ese relato de desarraigados «de diseño», *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas; toda una mezcolanza de violentas tribus urbanas, desquiciadas carreras automovilísticas, mortales apuestas sin sentido e interminables rutas discotequeras. Resulta fácil referirse a la actual crisis de valores pero éstos, más que morales, son literarios, y el tema del fracaso se resiente también de la inconsistencia generalizada de la presente novelística española. En este caso no se perfila acertadamente el pretendido desarraigo juvenil, si no es a partir del aburrimiento existencial, generacional y hasta metafísico que invade a estos personajes. Más allá del omnipresente diálogo, la endeblez de esta pequeña mítica del desarraigado postmoderno es evidente. Del mismo autor hay que reseñar *Soy un escritor frustrado* (1996), novela que traslada esta postmodernidad al ambiente intelectual de un profesor universitario, respetado crítico literario, pero negado escritor, circunstancia esta que le impulsa a la autodestrucción y a la infelicidad. Quizá porque no es un texto pretencioso, sino de una asumida simplicidad esquemática, acierta aquí Mañas con una revisión fabulada y simbólica de la búsqueda del éxito a toda costa; supone también una incisiva mirada sobre las monomanías personales, que llevan al fracaso desde el propio planteamiento obsesivo hacia lo deseado.

De mucho mayor calado, *Muntaner, 38* (1996), de José A. Garriga Vela, nos adentra en un apasionante *metaespacio* argumental; el protagonista, hijo menor de una familia de clase media –el título alude a la dirección del domicilio barcelonés– en el predesarrollismo español de los años cincuenta, entretiene su infancia y primera juventud viendo pasar la vida a través de un balcón familiar que da directamente a la acera. Esta particular cir-

cunstancia es sólo el pretexto para desarrollar las historias cruzadas de personajes atrincherados en el pasado, un ayer marcado por la falta de oportunidades, la anulación de una sociedad civil progresista y una pesada y gris cotidianidad. Se trata de una novela impresionante en la que el fracaso toma cuerpo en la tiranía del recuerdo, que impide a los protagonistas avanzar hacia el futuro. Marcada por un ingenuo autobiografismo, aunque también por una singular frescura expresiva, se debe mencionar *Matar dinosaurios con tirachinas* (1996), de Pedro Maestre. Es como si estuviéramos ante *Hay una juventud que aguarda* bastantes años después, en que la pobreza o la imposibilidad total de publicar se han convertido en la preocupación por el paro, el servicio militar o el desapego familiar. Esta crónica de una iniciación literaria aporta una curiosa ternura al tema del fracaso, titubeos, incertidumbres y derrumbes de principiante que como tal se ve en todo momento, y las necesidades cotidianas más básicas encaradas a las entelequias del naciente escritor conforman una meditación sobre el paradójico desencanto anterior al «encanto», un sorprendente «punto de salida» sencillo y eficaz. *Redención* (1997), de Ramón de España, es una novela objetable por su final complaciente y un tono moralista, algo irónico si se quiere, que lastra notablemente la historia. A pesar de esto, interesa aquí porque introduce el elemento contrapuesto al fracaso, que no es exactamente el éxito –otra sobrevaloración subjetiva u objetiva de la realidad– sino la capacidad de unos personajes para alejarse de una obsesión anhelante. Desde este punto de vista, *Redención* especula y concluye con una optimista mirada sobre esa huida personal, al tiempo que nos presenta a un fracasado acostumbrado a su propia defraudante rutina; al romper ésta, empezará a decantarse por un particular «triunfo» íntimo.

Estamos ante uno de los más recurrentes fetiches culturales de nuestro tiempo, ante una maniática atracción por el vacío y ante el peligro evidente de que todo sea una pose de paseante intelectual. El director de cine Fernando Trueba señala atinadamente a este respecto: «Sólo hay una cosa casi tan horrible como el odioso culto al éxito, y es el culto al fracaso. Éste no debe ser confundido con la lógica y humana tendencia de ponerse del lado del perdedor, literaria y poéticamente mucho más interesante y, a largo plazo, ganador»[5]. A pesar de los riesgos de todo esquema metodológico –presentado aquí bajo unas breves notas alusivas– aplicado a la literatura, la estética del fracaso puede orientar sobre algunas de las más significativas tendencias de la narrativa española de este fin de siglo: su

[5] *Fernando Trueba*: Diccionario de cine, *Planeta, Barcelona, 1997, p. 131.*

malditismo de diseño, su obsesión por el pasado cercano, la endeblez de sus planteamientos argumentales, su espontaneidad en otros casos o su fascinación por lo decadente. De hecho, y lo mencionaba Trueba, parece consustancial a la condición humana la adhesión –o interés o simple curiosidad– a lo derrotado, adquiriendo el carácter de mito contemporáneo, por ejemplo, la historia del *Titanic,* sin que nada importe la de aquellos otros trasantlánticos que llegaron y llegan cada día felizmente a puerto.



Si hay que tener

El bulevar de los sueños rotos

Fernando Valls

Desde mediados de los años setenta y hasta nuestros días, de *Luz de la memoria* (1976), de Lourdes Ortiz, a *La conquista del aire* (1998), de Belén Gopegui, ha ido apareciendo un ya significativo número de narraciones (más novelas que cuentos, sin que falten los segundos), que muestran y denuncian en desencanto, la apatía y la acomodación al sistema, sobre todo durante los años en que gobernó el PSOE, de unos jóvenes que en los sesenta, en sintonía con lo que ocurría en el resto de Occidente, a lo que había que sumar la fatiga que causaba el franquismo, militaron en la izquierda, creyeron en utopías, en la posibilidad de un mundo más justo y mejor.

Todo ello no quiere decir, como han sugerido algunos críticos (¡produce rubor tener que aclararlo!), que la militancia antifranquista, que la lucha contra el régimen en la clandestinidad, fuera inútil. Pero lo que sí se pone de manifiesto en estos textos es una desilusión que surge por el contraste entre el riesgo y las muchas esperanzas que se pusieron en el cambio político y los derroteros, sin embargo, que tomó la vida española y muchos militantes de izquierdas, conforme se iba asentando la democracia entre nosotros.

Lo que estos relatos pretenden explicar es cómo y por qué un cierto número de militantes antifranquistas, aquellos que padecieron la clandestinidad, con la llegada de la democracia, más o menos formal (no es este el lugar para debatirlo), se acomodaron en el nuevo sistema. Este razonamiento ha llevado a una conclusión: puesto que los protagonistas de estas narraciones caen en algunos de los defectos que tanto combatieron, las lacras de la democracia son –por tanto– similares a las del franquismo. Lo que no sólo parece simplista y falso sino también injusto y peligroso.

En muchos de los textos en los que me voy a detener se mezclan la crónica y la ficción, los personajes reales y los inventados. Para ser excelentes crónicas les falta documentación, profundidad de pensamiento, ecuanimidad; como novelas o cuentos, cuando fracasan es debido a que carecen de ambición narrativa, pecan de simplismo estructural, a los personajes les

falta entidad y al estilo, riqueza lingüística. En alguna de ellas, el desarrollo de la trama es bastante predecible. En suma, algunos de estos textos, más que un instrumento de conocimiento del mundo no son más que la ratificación de ideas ya difundidas en los medios de comunicación o, en los casos peores, el intento fallido de insuflar a una experiencia personal, más o menos anecdótica, un valor histórico general.

Quizá los mayores logros literarios los encontramos en las formas breves, en un cuento de José María Merino, o en los artículos/fábulas/microrrelatos de Juan José Millás y Manuel Vicent. No deja de ser curioso que frente al balance positivo y la visión optimista de la transición de historiadores y sociólogos (Javier Tusell, Charles Powell, Joaquín Bardavío o Víctor Pérez-Díaz), la postura crítica la sustenten, además de Eduardo HaroTecglen y Gregorio Morán, que siempre van de francotiradores, y Paul Preston que apuesta por el triunfo en la transición de una tercera España, casi la totalidad de los narradores que se han ocupado del tema, desde antiguas militantes comunistas, como Lourdes Ortiz, que entre 1962 y 1968 formó parte del PCE, a declarados liberales como Juan José Armas Marcelo. Aunque desde siempre se ha intentado escribir la historia, mostrarla desde la novela (¿el auge de la novela histórica, durante estos años, no ha sido una manera de eludir la realidad inmediata, quizá por la imposibilidad, por la dificultad de explicarla?), creo que, desde la guerra civil, pocos acontecimientos históricos habían despertado tanto interés entre los escritores españoles[1].

Algunos de estos autores han declarado sus modelos, los antecedentes en la tradición literaria a los que se han acogido. Rafael Chirbes, por ejemplo, cita *La educación sentimental* de Flaubert, *Bel ami* de Maupassant, *Ana Karenina*, de Tolstoi y *El gatopardo* de Lampedusa. De este autor italiano se acuerda también Armas Marcelo, al que añade Pasternak. Ante todo, apunta, por sus enseñanzas sobre lo que debe hacerse para sobrevivir en tiempos de mudanzas. Coincide Lourdes Ortiz con él en la novela de Flaubert, a la que suma *Las ilusiones perdidas* de Balzac. Y no me parece descabellado aventurar que algunos de los escritores que cultivaron esta veta tuvieron en su horizonte «novelas generacionales», como pudieran serlo algunas de Scott Fitzgerald (*El gran Gatsby, Suave es la noche, Hermosos y malditos*), *En el camino* de Kerouac, o *Rayuela* de Julio Cortázar.

[1] *Incluso en 1992, TVE le dedicó una serie de cinco capítulos,* Hasta luego, cocodrilo, *dirigida por Alfonso Ungría. Buena prueba de que, en un momento determinado, fue una cuestión palpitante, es que las novelas de José María Guelbenzu, Juan José Armas Marcelo y Andrés Trapiello obtuvieron el Premio Plaza & Janés, la de José Antonio Gabriel y Galán, el Carranza y la de Vicente Molina Foix, el Herralde.*

La crítica al dogmatismo de la izquierda, a un cierto alejamiento de la realidad, empieza muy pronto (y sólo pienso en obras publicadas en España), quizás en *Últimas tarde con Teresa* (1966), de Marsé. Y se ratifica, de manera más detallada y compleja en *Recuento* (1973) y en toda *Antagonía*, de Luis Goytisolo. Pero me parece que es en *Luz de la memoria* donde comienza a aparecer un tipo de reflexión, de crítica, que es el que quiero mostrar en este artículo. La autora ha reconocido la influencia de Martín Santos, del Juan Goytisolo de *Señas de identidad* y del concepto de «héroe problemático», de Luckács. No en vano, Enrique, el protagonista de su novela, lucha en un mundo que le es hostil, entre una serie de contradicciones que lo abocan a la muerte. Este personaje también es el narrador, pero a su voz se suman la de su padre, su madre y su mujer, en los informes que elaboran para el psiquiatra que lo atiende. Enrique fracasa en su vida familiar, profesional y política. Los problemas que tiene con su partido (critica el centralismo democrático, el dogmatismo y el aislamiento de la realidad) se deben a su pensamiento independiente y heterodoxo. En 1967, tras separarse de su esposa, es detenido y encarcelado. Cuando sale, mata de un tiro al perro de Pilar, su mujer (a la que la autora retrata como llena de prejuicios y tópicos), y lo internan en un manicomio. Al darle el alta, aunque su padre le busca un trabajo, lo abandona todo. En un mundo que no le gusta, Enrique busca una salida en Ibiza, una isla de libertad, donde acaba vegetando en contacto con la naturaleza, entre el consumo de alcohol y de drogas.

Lourdes Ortiz intenta mostrar una realidad compleja, no lineal, para lo que utiliza a tres personas que narran, con lo que muestra los hechos desde distintas perspectivas, técnica que toma de Lawrence Durrell. *Luz de la memoria* podría definirse como la novela de un perdedor, de un individuo que ha perdido la fe en la lucha política, y que mientras intenta dilucidar qué le pasa, conoce otro mundo que le parece fantástico. Lo que se muestra es la disolución del yo, los problemas que acarrea la pérdida de la identidad. Enrique se siente culpable, pero no menos responsables de sus fracasos le parecen una sociedad y un tiempo que no estaban hechos a la medida del hombre. «No hemos hecho nada de lo que pretendíamos (...), queríamos arreglar el mundo...» (Akal, Madrid, p. 178), dirá al final del relato, aunque reconoce que se han quedado en nada; él en el tedio, en la abulia, y ella haciendo un trabajo banal[2].

[2] *En obras posteriores (*Arcángeles, *Plaza & Janés, Barcelona, 1986, y* Antes de la batalla, *Planeta, Barcelona, 1992) ha vuelto la autora a internarse por esta cuestión.*

Juan José Millás se ocupa del tema en *Visión del ahogado* (1977) y en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1994)[3], pero ahora sólo quiero detenerme en un par de artículos recogidos en *Algo que te concierne* (1995). En «Una vida», en su tono metafórico habitual, muestra Millás el proceso mediante el cual se rebajaron unas ambiciones que empezaron con el «todo o nada», pero que con el paso del tiempo la nada –tras recorrer el cuerpo– le llegó al personaje al encéfalo, de lo que falleció, aunque no se sabe si de todo o de nada. Una frase lapidaria de «Apariciones», puede resumir muy bien el pensamiento no sólo de Millás sino también el de muchos de los autores de los que aquí me ocupo: «Diez años huyendo de lo que éramos para llegar a lo que fuimos».

Se ha repetido hasta la saciedad, y no sin razón, que las novelas de Manuel Vázquez Montalbán pueden leerse como una crónica de la transición política, un empeño por evitar la adulteración de la memoria histórica, un alegato contra la desmemoria durante la transición y una denuncia de que el prometido cambio nunca se produjo o, al menos, no en los términos esperados, a lo que la izquierda instalada en el poder contribuyó no poco. Todas sus narraciones, por tanto, pueden interpretarse como una disidencia contra ese pacto que se hizo para olvidar el pasado. Así, y valgan estos pocos y breves ejemplos, en *Asesinato en el comité central* (1981) no sólo hay un lamento de la pérdida del poder de la izquierda por la autofagia de los comunistas y los vicios de los socialistas, sino que también se critica el sentido religioso de la militancia; *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987) es una metáfora del cambio político, y la pieza de teatro *El viaje o los cadáveres exquisitos* (1989), muestra lo que pudo haber sido y no fue, el contraste entre los triunfadores (Doria) y los derrotados (Fisas), la historia de varias generaciones, entre ellas la de esos antiguos izquierdistas que al llegar la democracia adoptaron una ideología descafeinada.

Entre la crónica y la novela se desarrolla *La quincena soviética* (1988), de Vicente Molina Foix. La acción transcurre en 1967, cuando un grupo de militantes comunistas preparan unos actos subversivos (la Quincena Soviética del título) durante el referéndum de la Ley Orgánica. Este relato coral comienza con la llegada a Madrid de los conspiradores. La capital se presenta ante ellos como un teatro, en el que «todos» –comenta Ramiro, alias *Simón*, el dogmático protagonista– «éramos comediantes» (Anagrama, Barcelona, p. 97). La novela es una visión sarcástica y desmitificadora del antifranquismo militante. Pero también, como ha apuntado Joaquim Marco

[3] Vid. *mi reseña en* Diablotexto *(núm. 2, 1995, pp. 322-324), «La socialdemocracia sin bigotes y atrapada por los pelos».*

(«Los ecos y las voces», *El Periódico* 7/I/1989) «una reflexión irónica sobre la degradación ideológica». En el viaje de Ramiro a Valencia, hasta la orilla del mar, en busca de su propia personalidad, de su yo, se muestran los mimbres de la educación sentimental de una época. Molina Foix, en suma, como luego también hará Chirbes, plantea en estas páginas una confrontación, muy de la época, entre la militancia política y la vida personal, lo que podría resumirse en lo que Juan Anido le espeta a Simón: «Aléjate del yo (...) ¡El yo quema!» (p. 232).

En un cuento de José María Merino, «Imposibilidad de la memoria» (recogido en *El viajero perdido*, 1990), encuentro un tratamiento literariamente modélico de esta cuestión. Plantea el autor, contraponiendo un pasado militante a un presente banal, los problemas que acarrea la pérdida de la memoria y, por tanto, de la identidad, entre los miembros de aquella generación, la suya, que en los sesenta quisieron cambiar el mundo. Más que significativo es cómo se vale de los procedimientos típicos del género fantástico para insuflarles un contenido crítico, pero también cómo el misterio está al servicio del sentido crítico del relato. Vuelve Merino a tratar este tema en *El centro del aire* (1991). Se narra en la novela el reencuentro de tres amigos de infancia que, en plena crisis de identidad, deciden emprender un viaje en busca de Heidi, una vieja amiga que creían muerta. Esta chica había llegado de pronto a sus vidas, amenizándoles los juegos de la niñez, creándoles un mundo de fantasía. Pero el intento de rescate de un tiempo perdido supone también el reencuentro con la propia identidad, el choque definitivo con una realidad que se acaba imponiendo y que les obliga a asumir, definitivamente, sus obligaciones y responsabilidades. Lo que Merino denuncia, en suma, es cómo los miembros de su generación pasaron de un idealismo utópico al pragmatismo más vulgar.

Juan José Armas Marcelo quizá sea quien más ha insistido en estas cuestiones[4]. La acción de su novela *Los dioses de sí mismos* (1989)[5] empieza en el invierno de 1968, en la Universidad de Madrid, y concluye con las con-

[4] *En «El Titanic y el buque fantasma»* (ABC, *17 y 18/IV/1992) comenta diversas novelas que pretenden «escribir la historia desde la novela». Se refiere a* El buque fantasma *de Trapiello y a* Beltenebros *de Muñoz Molina, en la que observa que «lo que caracteriza a los pasajeros de este buque fantasma generacional es la amnesia que conduce directa y cínicamente a la traición». Y recuerda una frase, tan lapidaria como concluyente, de una novela de Felipe Mellizo,* Otra manera de cantar el tango: *«La verdad es que nunca lucharon contra nada; sólo contra los fantasmas».* Vid. *también, al respecto, su* Los años que fuimos Marilyn, *Espasa Calpe, Madrid, 1995.*

[5] *No parece del todo casual que Lourdes Ortiz, en* Luz de la memoria *(p. 55), llame la atención sobre «ese enfrentamiento que nos hace, nos hacía como dioses...». En* Contra vosotros *(Alfaguara, Madrid, 1991), Mercedes Soriano se volverá a ocupar de este motivo.*

secuencias del intento de golpe de Estado en 1981. La cita de Jorge Semprún que encabeza el relato vale como un perfecto resumen de su sentido: «Los revolucionarios más inteligentes (...) llegan a poseer un conocimiento de las leyes de la sociedad (...) que les sirve para alcanzar el éxito cuando cambian de bando». Lo que cuenta Armas Marcelo es cómo «la generación de la imaginación y de la utopía» se acabó convirtiendo en la caricatura de lo que aspiraba a ser (Alfaguara, Madrid, pp. 152 y 247). O dicho con más concreción y ateniéndome a la trama: cómo los miembros de una célula comunista se convierten, en sólo cinco años, en una caricatura de sí mismos. Quien pretendía ser director de cine acaba casándose con una rica de provincias; el líder comunista opta por ingresar en el PSOE; otro personaje se convierte en empresario, en organizador de cursos de español para extranjeros; la musa del grupo se casa con un ingeniero, escéptico en política, pero que al implicarse lo tachan de arribista, sin que falte entre ellos el comunista convencido y radical que se pasa cinco años en la cárcel para proteger a un compañero, ni las personas que acaban destruyéndose, como Rocha o Albarenga. Pero lo que detecta el autor es cómo la realidad se impuso a las ilusiones utópicas de estos jóvenes, que si se creyeron dioses sólo lo fueron para ellos mismos: «Aquellos pequeños héroes que fueron creciendo hasta alcanzar la estatura de la mediocridad, o hasta alzarse sobre sus propias convicciones y convertirse en burgueses (...), no eran dioses, sino simples seres humanos, con los pies de barro» (p. 242). Aparece también en sus páginas, como en casi todas estas narraciones que comento, la mitología propia de la época (p. 57): de la música de Bob Dylan, Léo Ferré y Jacques Brel, las fotos de Marx y los *posters* del Che, a las sombras dibujadas a plumilla de Ho Chi Minh, las litografías de Juan Genovés y del Equipo Crónica, las palomas de Picasso y el recital de Raimon, en mayo de 1968, el *Diguem no*.

El recuerdo de esta canción de Raimon puede valer para señalar una continuidad con la excelente novela de Mercedes Soriano, *Historia de no* (1989), que no se limita a criticar usos y costumbres de la vida actual, de su envilecimiento e impostación, o de su trivialidad, sino que apunta al poder, al funcionamiento no democrático de los partidos de izquierdas. Aunque lo que, sobre todo, pone en cuestión, con suma lucidez, es la utilización del lenguaje, su desgaste y corrupción[6].

En todas las novelas de Esther Tusquets se halla una dura crítica a aquella generación de antifranquistas que acabaron perdiendo sus ideales e ins-

[6] *Declaraba la autora en* El Independiente *(28/IV/1989) que: «Es el aprendizaje de cómo un mundo se te viene abajo: el aprendizaje del poder, del amor, del sexo..., de la cultura, claro».*

talándose en el poder. En *Para no volver* (1985), quizá la más lograda, se narra cómo la generación de Elena, la protagonista, que acaba de cumplir cincuenta años, ha fracasado en su intento de cambiar el mundo y se siente de nuevo desplazada. Sus mitos generacionales o no sirven o ya no existen (París, la Greco, Boris Vian, Sartre, Camus, el marxismo y el erotismo, Ruedo Ibérico y *Play Boy*, los viajes a Perpignan, etc.) y los grandes dioses (Dios, Marx y Freud) han muerto. Se sienten tan solos como liberados de tan pesadas cargas. Su coherencia ha saltado en mil partículas y «no existe análisis en el mundo –afirma Elena– capaz de reunir de nuevo las partes dispersas en un todo armonioso». En la apoteosis final del relato, otro personaje femenino, Andrea (que se atrevió a tomar determinadas iniciativas antes que Elena) exclama: «¡Dios mío, qué viejos y qué gordos y qué feos estamos todos!» Los personajes han salido derrotados, pero sobre todo Elena, que ni ha logrado superar la adolescencia ni ha sabido envejecer. Quizá porque, en el fondo, ella nada tenía que perder, puesto que nada había arriesgado, pues ni siquiera había utilizado todas sus piezas: había querido escribir, pero nunca logró acabar un libro.

En *La tierra prometida* (1991) de José María Guelbenzu, una novela escrita en un lenguaje más depurado y menos barroco que sus obras anteriores, dos antiguos compañeros de universidad se reencuentran en un aeropuerto, después de veinte años sin verse, lo que desencadena sus recuerdos. «De alba a alba» se narra el descenso a los infiernos de ambos, dos vías distintas hacia el fracaso[7]. El uno, que sólo disfruta fantaseando, es un ejemplo del fracaso en el éxito; el otro, pudiera representar el fracaso como tal, como enfermedad, pues si antes lo «pudrieron» los franquistas ahora lo hacen los que gobiernan. Ambos buscaban «la tierra prometida»[8], conquistaron el poder con el PSOE y acabaron devorados por la frustración, al no conseguir lo que soñaban. Una célebre frase de Camus, que se recuerda en la novela, bien pudiera resumir su sentido: «El hombre nace, vive, muere y no es feliz».

Todas las novelas de Mariano Antolín Rato tratan de las gentes de su generación, de aquellos que ocuparon el poder político y cultural durante el mandato socialista. Los presenta como unos seres que han mitificado su pasado (el mayo del 68 por ejemplo), que no existió tal y como ellos lo recuerdan. Pues, mientras hacían *masters*, y se preparaban para llegar al

[7] *Este es un motivo que también utiliza Carmen Martín Gaite en* Nubosidad variable *(1992).*

[8] *O sea, el Paraíso, que es lo que acaban perdiendo. No deja de ser curioso que un libro reciente de Graciano Palomo y J. A. Martínez Vega, que narra la trayectoria de Aznar hasta el poder, se titule también* La tierra prometida.

poder, no escuchaban a los Rolling Stones, sino al Dúo Dinámico y a los Cinco Latinos[9]; hubo, sin embargo, una minoría más golfa, como Pat Garrett, el protagonista de *Abril blues* (1990), que es la historia de un fracaso, de unas ilusiones perdidas, que sí oían esas cosas y que ahora no consiguen adaptarse al sistema. Define el autor a sus personajes, que son perdedores, como seres que intentan vivir con honor, con decencia, y no caer en las trampas que les tienden los otros, esos supuestos triunfadores que viven abrumados por las obligaciones económicas que les crea su tren de vida. En *Botas de cuero español* (1995) se narra un viaje al pasado cercano, entre la nostalgia, el escepticismo y la conciencia de fracaso, mientras se aspira a envejecer sin perder la identidad.

Uno de los empeños principales de Rafael Chirbes estriba en narrar lo que le ha ocurrido a su generación, que apoyó no sólo una falsa modernización sino también la necesidad de olvidar. Su crítica señala que no hubo inocentes, que siempre se asciende socialmente contra otros. Así, sus tres primeras novelas, *Mimoun* (1988), *En la lucha final* (1991), título tan irónico como el de la novela de Guelbenzu de la que me he ocupado, y *La buena letra* (1992), son el «retrato de una generación» de impostores que «ha pasado de la rebeldía al poder y ha sido vampirizada por él sin, en apariencia, darse cuenta» (*El Sol*, 12-IV-1991). En la más reciente, *La larga marcha* (1996), muestra la evolución moral de dos generaciones (como en *Padres e hijos*, de Turgueniev), en la que los deseos no llegan nunca a realizarse como uno los soñó. En la segunda generación, la que se forma en la época que me ocupa, la aspiración principal de los personajes estriba en sus ansias de libertad, no en la lucha por la supervivencia. Esto los aboca al desencanto, a convertirse en víctimas de un proceso de alienación, al no saber conciliar sus necesidades vitales con sus sueños políticos.

Toda la trayectoria narrativa de José Antonio Gabriel y Galán alcanza pleno sentido con la publicación de su obra más ambiciosa y conseguida, *Muchos años después* (1991). El autor ha insistido en que no se lea su novela como una crónica de la transición, sino como un relato sobre los efectos destructivos del paso del tiempo, o como Ricardo Senabre ha recordado (*ABC*, 1/VI/1991), sobre el tiempo destructor, el *tempus edax rerum* ovidiano. O sea cómo la utopía acaba carcomida por la realidad y cómo los personajes, perplejos, se autodestruyen.

La acción transcurre durante los últimos años del franquismo y los primeros de la democracia. Los dos protagonistas, Silverio y Julián, siempre

[9] *En el mismo sentido, aunque referido a una generación posterior, se ocupa de este asunto Antonio Muñoz Molina en* El jinete polaco.

van por detrás de la realidad, a remolque de ella. Hay en estas páginas una visión crítica de la vida de los exilados en París, del funcionamiento del PCE[10] y de sus pacatas ideas sobre la moral sexual. Pero también explica cómo a los que en París se consideraban héroes, en Madrid se les tiene por burócratas; tras la salida de la cárcel no sólo no eran héroes sino que se habían convertido en sospechosos. La novela, en suma, con sarcasmo celiniano, con humor e ironía, muestra que los sueños –los privados y los públicos– pueden convertirse en pesadillas, pues no en balde los personajes pasan del idealismo izquierdista al pragmatismo socialista. El tortuoso camino que recorren los lleva del idealismo antifranquista a la autoaniquilación individual, de las conspiraciones izquierdistas a los aledaños del poder socialista.

Otro de los autores que más han reflexionado al respecto, tanto en sus artículos como en sus novelas, ha sido Manuel Vicent. El tema aparece como hilo conductor de muchos de los textos que componen *A favor del placer* (1993), que no en balde se subtitula *Cuaderno de bitácora para náufragos de hoy*. Así, en «Tribunal», Vicent muestra el proceso de envejecimiento como metáfora de la degradación moral. El espejo en el que se mira es el juez que condena cada mañana a aquel que antaño fue un «joven rebelde que quería cambiar el mundo», pero que con el tiempo «ha ido aceptando las reglas del juego», por lo que todas sus renuncias, deserciones y actos de sumisión se reflejan en el deterioro de su físico (patas de gallo, papada, lobanillo, canas, párpado caído, la amargura de los labios), «hasta completar la propia máscara que lo define», pues ya no tiene rostro sino máscara. No más optimista es «Álbum», en el que alguien, al repasar unas fotos en las que está con sus amigos, se da cuenta de que, aunque «la marea los ha arrastrado a distintas playas, ninguno ha cumplido sus sueños». «En 30 años» traza la evolución de los entonces considerados «progresistas», de «toda aquella promoción de rojos desencantados», que ayer eran hijos y hoy son abuelos preocupados por sus nietos, que han pasado del marxismo militante a la superstición religiosa, pasando por el erotismo ibicenco, la gastronomía de altos vuelos, el esoterismo, las finanzas y el cuidado del cuerpo. Ahora, «esta crisis que es la suya» se centra en el peligro nuclear de unas centrales abandonadas en los antiguos países del Este, y en ese ejército de mendigos que avanza sin cesar hacia el corazón de Europa. «Tesoro» es el relato de varios engaños. El primero se produjo, cuenta Vicent, cuando éramos jóvenes, con la utopía socialista, aunque con

[10] *«Por fin estoy en el Partido, ya no tengo qué pensar» (Alfaguara, Madrid, p. 71), comenta un personaje.*

la invasión de Hungría y Praga, o el primer viaje a un país del Este, perdieran la inocencia. El segundo engaño lo perpetraron los socialistas españoles («con sus masters, sus barbitas y su ética»), a los que llevamos al poder. Pero saltaron los primeros escándalos y la corrupción. Ahora sólo queda la esperanza –concluye el autor– de no ser burlados por tercera vez, convirtiéndonos en ultraliberales. En este tortuoso recorrido, comenta, la utopía se esfumó, como desaparecieron las bellas muchachas que teníamos en los brazos.

Vicent ha descrito su *Jardín de Villa Valeria* (1995) como una metáfora de los ideales izquierdistas, representados aquí por la casa derruida que da título a la novela. Se retrata a los protagonistas como a una generación generosa que abrió muchas puertas a la libertad y también a algún precipicio. La acción, que transcurre entre 1968 y 1982, vale como crónica de una época, de las amargas frustraciones de unos individuos ingenuos que han acabado deslumbrados ante los brillos de una sociedad consumista, hipócrita e injusta. Pero quizá la novedad mayor, con respecto a las anteriores narraciones, estriba en que Vicent se plantea qué ocurrió con los hijos de estos viejos progres que iban a crecer sin los traumas que ellos sufrieron. En su novela, estos chicos abandonan la casa paterna, se hacen drogadictos o descubren su homosexualidad. Y todo ello puede resumirse en un episodio trágico y dos grotescos. En el primero, se narra la desaparición de una joven y el hallazgo de su cadáver en Hamburgo. En el segundo, aquel joven que parecía ingeniero de caminos es en realidad «mago internacional», y en el último se narra la historia de un joven travesti. Creo que sobran los comentarios.

En otras muchas narraciones de estos últimos años se muestra también un desencanto y una crítica similares a los que hemos visto. Pienso, por ejemplo, en *Tiempos mejores* (1989) de Eduardo Mendicutti, o en *El buque fantasma* (1992), de Andrés Trapiello, por sólo aludir a dos obras de las que me he ocupado en otro lugar[11]. O en *Pájaro en una tormenta* (1984), de Isaac Montero, que es un retrato de la sociedad española durante la transición, de las frustraciones y del enmascaramiento de la mala conciencia que generó.

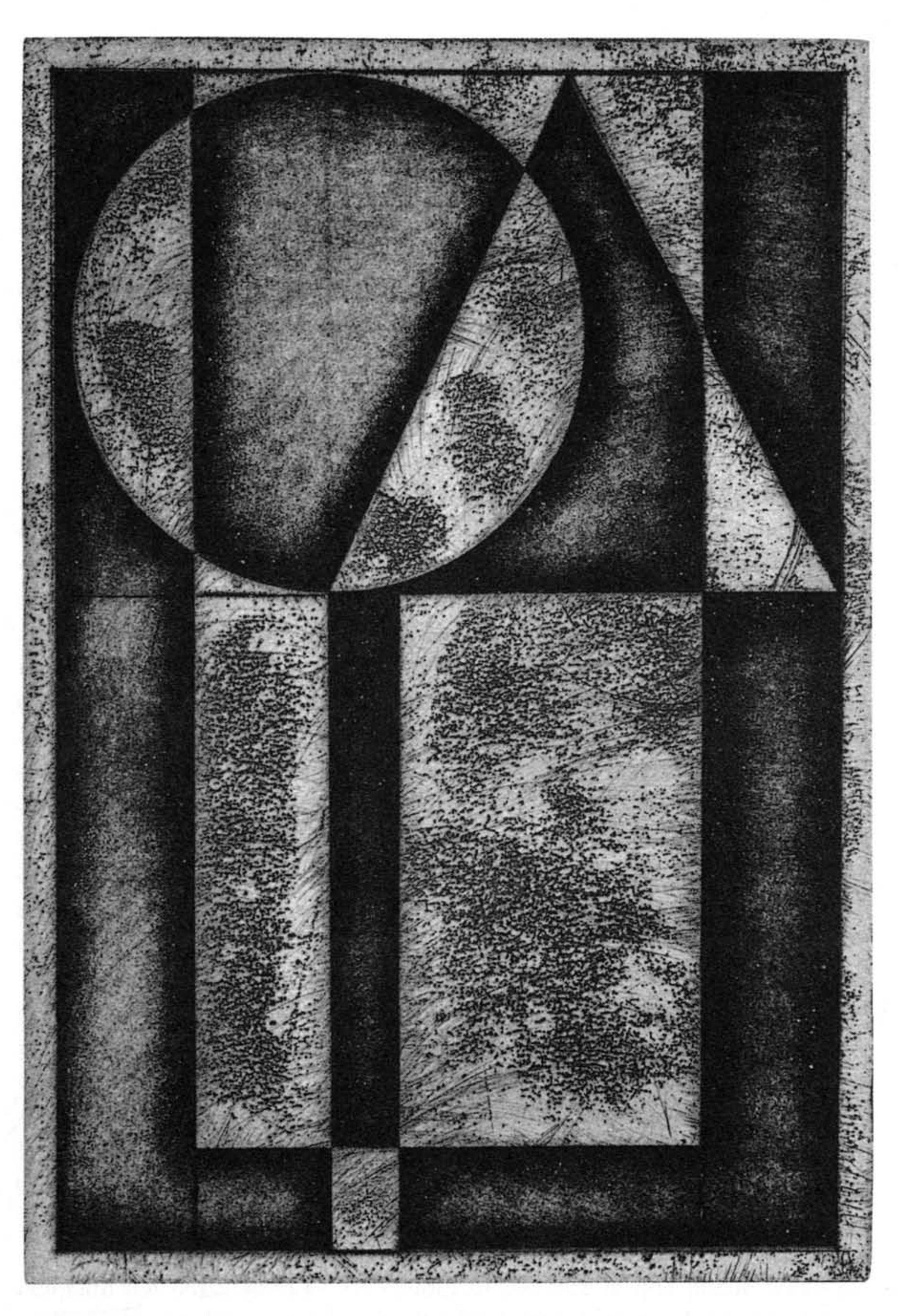
Ya Belén Gopegui (Madrid, 1963) en *Tocarnos la cara* (1995) se había ocupado del tema, pero es *La conquista del aire* la que puede servirme mejor para concluir y mostrar desde otro punto de vista, desde otra edad,

[11] Vid. *«La narrativa de Eduardo Mendicutti: otros ámbitos, otras sensibilidades, otro lenguaje»,* Turia *(Teruel), 21-22,X/1992, pp. 14 y 15; «La suma fragilidad de los sueños»,* La Vanguardia, *15-V/1992.*

en qué se quedaron los sueños juveniles o cómo «la izquierda, la comunidad de espíritus críticos (...), reinaba sin reino». El relato se sustenta sobre tres pilares: la amistad, el dinero y el compromiso social. O, si se formula de otra manera, la novela plantea las distorsiones que genera el dinero en tres viejos amigos, que desde que llevan una «vida real» (trabajan, tienen casa y una pareja), aunque no dejan de buscar coartadas, traicionan sus viejas ilusiones y viven perplejos sus mezquindades. Piensan de una manera y actúan de otra, toman decisiones pero no pueden elegir. Y mientras tanto se preguntan, ya que «han dimitido del hacer», en qué consiste hoy ser de izquierdas, cuántas pueden ser sus claudicaciones o hasta dónde llega ahora su responsabilidad social.

Si Lourdes Ortiz señalaba en *Luz de la memoria* que una de las palabras claves de su generación era «enrollarse», unos años después, Guelbenzu, en *El río de la luna*, se decantaba por «autenticidad»[12]. Hoy, cuando la derecha vuelve a gobernar (en Cataluña –donde escribo– no ha dejado de hacerlo nunca), las palabras clave quizá sean «joven», «acomodarse» y «oportunismo». Es difícil decidirse. Como afirma un personaje de *En la lucha final* (novela en la que se denuncia a aquellos escritores que han «convertido la literatura en el almacén de vuestra melancolía, y la habéis colocado lejos de casa, en un terreno que visitáis los fines de semana»), y puede valer como resumen de estas páginas: «escribir no resuelve los interrogantes pero, al cargarlos de sentido, los hace soportables». Quizás, en el fondo, no pretendían otra cosa los escritores españoles, pero tampoco parece equivocado empeño tratar de explicar, de narrar, un pasado cercano que pueda servir para entender mejor el presente.

[12] *En* Visión del ahogado *realiza Millás una reflexión sobre este concepto.*



Si hay que tener

Una resaca demasiado larga
Literatura y política en la novela de la democracia

Jordi Gracia

«Se acabó la época de las verdades de puño, alzado o no.»
Enrique Murillo, 1988

Hace ya una década, Enrique Murillo alertó en *Diario 16* (23 de abril de 1988) sobre los nostálgicos del realismo socialista. Ironizó con gracia sobre las dificultades para superar el trago de ver novelas tan nuevas y tan comerciales que no inspeccionaban heridas laborales ni examinaban la realidad bajo la óptica del materialismo dialéctico. Creía Murillo por entonces que un sector grueso de la novela seguía colgado de dogmatismos ideológicos, miradas mecanicistas y muy poca sensibilidad a las formas privadas y sentimentales de la nueva realidad española. De hecho, aseguraba, el escepticismo y el descreimiento que exhibían algunos nuevos narradores –de Llamazares a Félix de Azúa, de Javier Tomeo a Soledad Puértolas– resultaba incompatible con aquella imposible tozudería de raíz marxista.

Han pasado diez años y me gustaría regresar sobre ese diagnóstico. Fue el momento en que se acuñó despectivamente aquello de la literatura *light*, que a menudo quería disfrazar otra frase de manual, la falta de sustancia, que solía querer decir, por fin, sustancia ideológica, o política, o aun diría crítica, con toda su ambigüedad. No sé si todos los que así hablaban eran leninistas, o marxistas mal aclimatados, o simples ideólogos desamparados. Pero lo que me va pareciendo cada vez más claro es el descrédito de una narrativa que se aventurase con ánimo de denuncia o reflexión crítica en determinados sectores sociales, tanto del poder como fuera de él. La piedad, la compasión, la solidaridad, la conmoción sentimental o la perplejidad moral la despierta en la novela española actual casi siempre el mismo tipo de personajes, con una historia biográfica semejante, una tipología que podría llevar a la caricatura sin mucha dificultad.

Y sin embargo, el descrédito de esa concepción novelesca de talante social y político se basa precisamente en su presunto carácter dogmático, en su escasa capacidad de discriminación y de matiz. Las únicas verdades que valían para esa exploración de sectores oscuros eran las de puño. Es decir, quienes perseverasen en un discurso semejante, quienes hurgasen en lugares que no eran ya los de la nueva realidad social española, estarían

viviendo la continuación enferma de un sueño dogmático. El novelista nuevo prefería motivaciones de naturaleza privada y sentimental, tocadas por la musa moral y desentendidas de compromisos de carácter colectivo. Parecía que sólo de ahí podía salir la capacidad para matizar y analizar sin anteojeras, la aptitud para descubrir la infinita gama de los grises de una sociedad democrática y los conflictos vividos por sus pobladores satisfechos o insatisfechos.

¿Dónde está ahora el fantasma del sueño dogmático? ¿Es tan seguro como parece que la novela española actual ha retratado la realidad con todos los matices que predecía Enrique Murillo como rédito esencial de su reciente libertad? De existir algún dogmatismo tácito ¿no será precisamente el de la exclusión más o menos profiláctica de lo desestabilizador, es decir, de aquello que constituye parte de la función de la novela aquí y donde fuere: la recreación del tiempo, personal y colectivo, en que se vive?

Una subyugante novela como *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa, cumple ahora treinta años. El libro es una de las novelas políticas más monumentales que se hayan escrito en español y uno no sabe si alguien más siente alguna impaciencia por leer una novela de esa envergadura literaria y esa ambición política para explicar un poco mejor el lado de acá. Seguramente no es bueno acordarse tanto de novela tan redonda, pero tampoco es fácil reprimir una vaga aprensión por el talante político de la narrativa española reciente. Desde luego, los asuntos políticos no están fuera de ella, pero seguramente vienen dictados por la sutileza y el oficio que disfraza la intención o la ambición crítica de esa literatura. Es literatura resabiada: ha eludido el panfleto y la crónica rasa de la sociedad en tanto que se sabe literatura deudora de una tradición culta y que ha visto ya demasiadas veces el fantasma de la mediocridad aliado a la política como material narrativo.

Con ser verdad todo eso, y la relativa frecuencia con que se emplaza al lector en las encrucijadas ideológicas a que llevó la transición democrática, quizá no es enteramente inmotivada la impresión de una amplia y sostenida complicidad en torno a lo que puede encajar como material narrativo y lo que no. Puede tratarse sólo de un asunto de poética de la novela: la determinación del novelista radicaría entonces en el enmascaramiento y la habilidad, el artificio y la brillantez de una intención política que no acude ya a los resortes obvios del realismo socialista. Está bien y es más que saludable. El interrogante que me asalta es el coste literario de esa elección, la implícita convención según la cual el desenmascaramiento o la desactivación de las explicaciones convencionales de la realidad, sólo pueden pasar por esa vía literaria y no es capaz de reinventar nuevos modos de obrar e

iluminar activamente una perspectiva política y socialmente agresiva. En otros términos, el nivel de abstracción y elusión desde el que se ha concebido este tipo de tema literario, con voluntad de análisis social e intención política, ha conllevado una estilización muy marcada, una suerte de cuidadosa protección antivírica para asuntos que ensucian, comprometen o delatan una mirada extraterritorial, una mirada bárbara. ¿Es posible, así, que una parte del retrato político que emite la novela de la democracia sea a la vez demasiado soso y demasiado previsible, es decir, que su nivel de interpretación y de consistencia crítica sea demasiado blando a causa precisamente de la temible frontera que conviene no traspasar, la del panfleto, la denuncia y el mal gusto?

Pero a lo mejor sería más correcto invertir el argumento y decir que la novela ha asumido el nuevo talante de la sociedad española y en ese talante no figuran muy hondas inquietudes de orden político, es decir la reflexión sobre las formas del poder y su perversión. La historia termina bien desde hace demasiados años como para preocuparse ahora de accidentes secundarios y formas benignas de la atrocidad.

Porque no parece que muchos novelistas hayan sentido interés en examinar la moral de derrota asumida por un vasto sector del ejército de Franco reconvertido a la fuerza, y no parece tampoco urgir a nadie la exploración de la secreta satisfacción que ha hecho tan locuaz a una Iglesia que ha sobrevivido muy bien a los imaginarios desmanes de un gobierno socialista, ni siquiera parece que la dialéctica sombría de partidos y sindicatos haya estimulado la imaginación fabuladora de algún novelista. O incluso fenómenos menos tortuosos, como las ceremonias de autocelebración democrática, han excitado los instintos sarcásticos de algunos ensayistas y columnistas, pero no mucho más; y esa feliz familia de narradores traducibles y superventas, de nombre español, no ha alimentado tampoco un talante crítico o analítico más ambicioso que el de la respuesta insolente o retadora, chulesca y pronta en una entrevista de gacetilla o una declaración sinuosa. No sé si son grandes asuntos narrativos, pero desde luego en todos los mencionados subyacen resortes de calado político todavía mal explicados y que interesan en tanto que objeto novelesco de un novelista competente.

Sospecho que la única dimensión política de la novela de los últimos veinte años sigue vinculada a la reflexión sobre la posguerra, el pasado franquista y la perduración postfranquista de sus más degradadas secuelas. Pero todavía más: acaba uno por sospechar que la sombra de ese pasado ha hipotecado virtualmente una reflexión crítica de la misma intensidad sobre los avatares del presente. Ha obligado a una suerte de cautelosa inhibición

en la medida en que nadie escapa a la vergüenza de desenmascarar formas corruptas o degradadas del poder mientras aún siguen pendientes cuentas, heridas, memoria viva de aquel pasado.

Por supuesto, estoy hablando del novelista en la novela y no del escritor de novelas. La opinión política del escritor está en su periodismo y en su literatura ensayística, en sus columnas de periódico o en sus intervenciones públicas (si las tiene). Es el territorio natural de la interpretación política y es lo que le queda todavía al novelista de la cuota de responsabilidad social que tuvo durante un largo trecho de este siglo. Bien es verdad que una afirmación de este tenor se desmiente recorriendo con los ojos los estantes de algunas bibliotecas personales. Ahí se verán en rara combinación los poemarios radicales y políticos –tan saludables y tan estéticamente desasosegantes al mismo tiempo– de Jorge Riechmann y un poco más allá un buen número de novelas protagonizadas por Pepe Carvalho donde el lector sabe muy bien que hay interpretación política e intención ideológica.

Sigue siendo verdad que la expresión de la insatisfacción por el presente y la nostalgia por formas de organización del poder más eficaces e igualitarias, son cosa de la izquierda. Lo es en la medida en que esa actitud delimita los lugares sociales –no meramente individuales y personales– de la insatisfacción y la insuficiencia urgente. ¿Son muchas las novelas que se han concebido desde este ángulo específico, o será verdad de manual bien pronto que la novela de la democracia ha excluido asuntos sociales y políticos conflictivos, en una decisión que compromete su ambición literaria pese a que parezca exactamente lo contrario?

El nivel de paz social pública, la elusión de asuntos de alguna envergadura histórica y la lectura optimista de la actualidad que dictan los medios de comunicación, pueden habernos sumido muy apaciblemente en el mejor de los mundos posibles. Y desde luego ahí carece del menor interés escribir una novela con trazas disgregadoras o desestabilizadoras que explique, pongo por caso, la deportiva impunidad con que la banca española ha ido encadenando *records* de beneficios anuales sin que casi nadie se despeine. Lo que me pregunto es por qué ninguna novela que yo conozca (o haya apreciado) ha elegido ocuparse de esos asuntos directa o indirectamente, metafórica o figuradamente, en la medida en que afectan también a una dimensión política, colectiva, social, supongo que tan pertinente y sugestiva como la dimensión íntima y personal del fracaso, la desilusión, el abandono de los ideales o la corrosión impune que dicta al tiempo. Es como si ya no fuese fe ni se llamase burguesía aquella que describió un escritor de talante fundamentalmente político, Miguel Espinosa.

Los diagnósticos más lúcidos sobre la cultura actual en España tienden a subrayar el protagonismo de la autogratificación como compensación de pesares colectivos recientes, como salvaguarda personal y egoísta frente al desasosiego o el fracaso de horizontes de cambio más ambiciosos. Cuando Juan José Millás construye *El desorden de tu nombre* sobre la pauta de un estribillo demasiado incrustado en la conciencia –la letra de la Internacional– está apelando a la resistencia que la razón política opone a la mera gratificación personal, a las formas de la felicidad sentimental y moral. Está apelando a la supervivencia de un deseo, incluso a la mala conciencia por el papel subsidiario de lo que decide colectivamente el futuro.

Y es que las formas del mal gusto son construcciones convencionales de cada sociedad, como es notorio. Tan notorio es que una de las formas secretas del mal gusto en las letras españolas de hoy es la evocación del conflicto de clases latente o patente, la indagación en la fractura violenta entre clases mayoritariamente estables y acomodadas y restos de serie, flecos sociales, porcentajes que permanecen fuera de las zonas comerciales de cada capital. El mal gusto de hoy en las letras se llama fundamentalmente conciencia política militante. El mal gusto ha dejado de ser sólo la chabacanería, la procacidad o la mera incorrección porque eso forma parte del mercado al igual que las formas más estereotipadas y cursis, más sentimentales y memas de literatura. Lo que en verdad resulta intolerable lo decide la delicadeza de la piel política, la hipersensibilidad hacia el discurso aguafiestas e ideologizado. Por eso sectores muy específicos de las letras españolas conspiran para rescatar el indispensable mal gusto de la discrepancia y la heterodoxia. La voz aislada e imprevisible, que va a su aire, hay que cuidarla con verdadero amor militante, como muestran bien las formas del respeto ganado por Rafael Sánchez Ferlosio y la nostalgia incurable de tantos por el extemporáneo y ácido humor de Juan Benet.

El retrato de la estabilidad social y económica que da la prensa escrita y audiovisual, su unanimidad en ese perfil pacífico, me parece influyente, y trataré de explicarme bien. No he olvidado el grosor de las invectivas recientes o pasadas que se han cruzado políticos y periodistas, o las ignominias intercambiadas por plumas bien pagadas. Pero eso no es más que la espuma que se disipa sin dejar rastro. La potencia crítica de la prensa de la transición, su capacidad de análisis y la entidad de sus envites han ido desapareciendo progresivamente de las páginas de los diarios. Reflejaban entonces esperanzas de signo político que han rebajado hoy su ambición para adaptarse a lo que la historia decide como posible en un marco de relaciones dado, es decir, el de provincia soberana de un imperio y miembro activo y maduro de la Unión Europea. El calado de la investigación perio-

dística de hoy es mucho más endogámico, afecta a ese mundo privado de la vida política, es decir periodística, y ha ido perdiendo relevancia la conexión de ese mundo con el de la realidad social y económica, la cotidianeidad efectiva, las formas de la vida social en su dimensión menos oficialista.

Las formas literarias más aparentemente radicales de oposición al *tedio* democrático han ganado hoy mismo un público numeroso, seguramente infiel, y no muy preparado desde el punto de vista intelectual. El valor de ruptura de los narradores que se han inhibido de la tradición hispánica más exigente –Mañas, Loriga– se debe medir, me parece, no tanto en términos literarios cuanto en términos de expresión privada y desestructurada, incluso inocente, de desnortamiento y desconcierto, de decepción y abulia. Se construyen zonas minoritarias o marginales de la autosatisfacción como huidas de la indolencia, el desengaño prematuro o la mera desmotivación. La articulación de la respuesta es sólo autodestructiva pero desde una base esencialmente autocompasiva, donde el registro que manda es el de la piedad por uno mismo y la quejumbrosa lamentación por el destino de paro estructural e inviabilidad profesional que les espera. Tienden a ser formas de la rebeldía adolescente, formas de adolescencia prolongada sin que evidencien –o yo no sepa leer– una articulación más coherente de ese instinto de rechazo social.

El lugar de la imaginación en que mejor ha obrado una cierta reflexión política ha sido el pasado franquista en manos de algunos novelistas con logros innegables, como Manuel Vicent, José Antonio Gabriel y Galán, Miguel Sánchez-Ostiz, Antonio Muñoz Molina, Rafael Chirbes, José María Guelbenzu o Lourdes Ortiz: bien la evocación de las causas del antifranquismo (no fue una sola causa, como se vería bien pronto), bien la meditación pasmada y melancólica sobre las frustraciones de una imaginación política un tanto revolucionada. Y la explicación es probablemente, aún, histórica. Incluso diría más, la explicación ha de referirse todavía a la era franquista como frontón dialéctico de tantas ilusiones y expectativas que hoy tienen una viabilidad recortada que entonces hubiese parecido humillantemente chata. Ilusiones y expectativas que hoy, cuando prosperan con la seguridad relativa que da una democracia estable, parece de mal gusto diseccionar críticamente enunciando las rebajas practicadas.

La ética de la resistencia ha sido acuñación válida para el programa de fondo de algunas novelas de Vázquez Montalbán, y fundamentalmente una, *Galíndez*. Pero igual cabría buscar analogías inesperadas entre la articulación ideológica que es el substrato intelectual de Vázquez Montalbán y la apuesta expresionista pero nada espontaneísta de Sánchez-Ostiz en otra de

las novelas de la década, *Las pirañas*. El engrudo social retratado y el talante crítico apelan a formas de la vida colectiva y social con horizontes vitales de integridad muy erosionada pero rigurosamente inexistente en ningún pasado próximo.

Y es que parece que la materia política como objeto de reflexión se asocia inexcusablemente con una dimensión de futuro, con una perspectiva abierta. Las letras españolas han estado muy poco tentadas por esa forma de pensar el presente como estadio de transición hacia otra cosa. Por el contrario, el clima de satisfacción colectiva, el talante narcisista a veces tan obsceno como en torno al año 1992, ha expulsado miradas menos complacientes con respecto al mismo presente. No estoy insinuando ninguna queja, ni ninguna nostalgia de tiempos mejores por peores. Pero sí me parece muy minoritaria la sensibilidad editorial y mediática hacia miradas desactivadoras de las formas de la autocomplacencia. O sólo sensibles a las formas más digeribles y menos extemporáneas y agresivas de análisis y expresión del presente. Muy pocas novelas han roto la baraja, aunque tampoco sé muy bien si la baraja, en literatura, puede romperse alguna vez. ¿Qué novelas nos han conmovido con el puñetazo kafkiano para hacernos recapitular sobre nosotros mismos pero también acercándonos a una comprensión más lúcida de una sociedad que no es la de hace treinta años?

Habrán de ser otros quienes lo hagan, con una idea distinta del poder político y las responsabilidades colectivas. Seguramente aquellos a quienes ya no atenace la mala conciencia por deserciones, complicidades o silencios involuntarios, a quienes ese pasado no resulte ya una carga demasiado onerosa. El interrogante que queda en el aire es cuál ha de ser esa idea distinta y dónde está.

¿Qué lee el simpatizante de Izquierda Unida estupefacto ante el frenesí retórico de su líder espiritual o qué lee el abochornado votante socialista para reparar la melancolía invencible y hurgar en las causas de un angustioso e inesperado despropósito? O no lee nada, o lee reflexiones piadosas de cuño ético, o vagas divagaciones encantadoras sobre las formas tramposas de la memoria y la inteligencia emotiva. La vinculación del escritor a los medios de comunicación escritos ha jugado a favor de casa, la casa del periódico, la del dueño del periódico y su negocio. Pero es que además ha funcionado en un único sentido.

El escritor ha colonizado ventajosamente –para el escritor y para el público– las páginas de la prensa pero ha rechazado la contaminación más secreta y ambiciosa que da el medio. El novelista construye relatos ficticios que apenas precisan investigación fuera de la ambientación razonablemente verosímil, de signo histórico, por ejemplo. Pero el relato novelado de un

estrato social, de una parcela ciega o inaccesible a primera vista, la indagación real en lo que se desconoce en términos documentales o materiales, apenas es competencia del periodismo ni de la novela en tanto que el discurso mediático ha absorbido esas funciones con el espejismo de una verdad estable y continua. Nada muy distinto de otras épocas, pero hoy más visible por la potencia de la emisión de voz, por la rotundidad del volumen, por la obviedad de su verdad no fiscalizada, o fiscalizada sólo desde la marginalidad inoperante y clandestina. No habrá que volver al modelo de escritor de caballete –bloc de notas y paisaje obrero a la hora del almuerzo– pero algo del talante curioso e insolente, algo de la osadía desafiante de esa caricatura podría configurar un modelo algo menos complaciente y más agresivo, un modo menos benevolente y menos egotista de contemplar la realidad social del día.

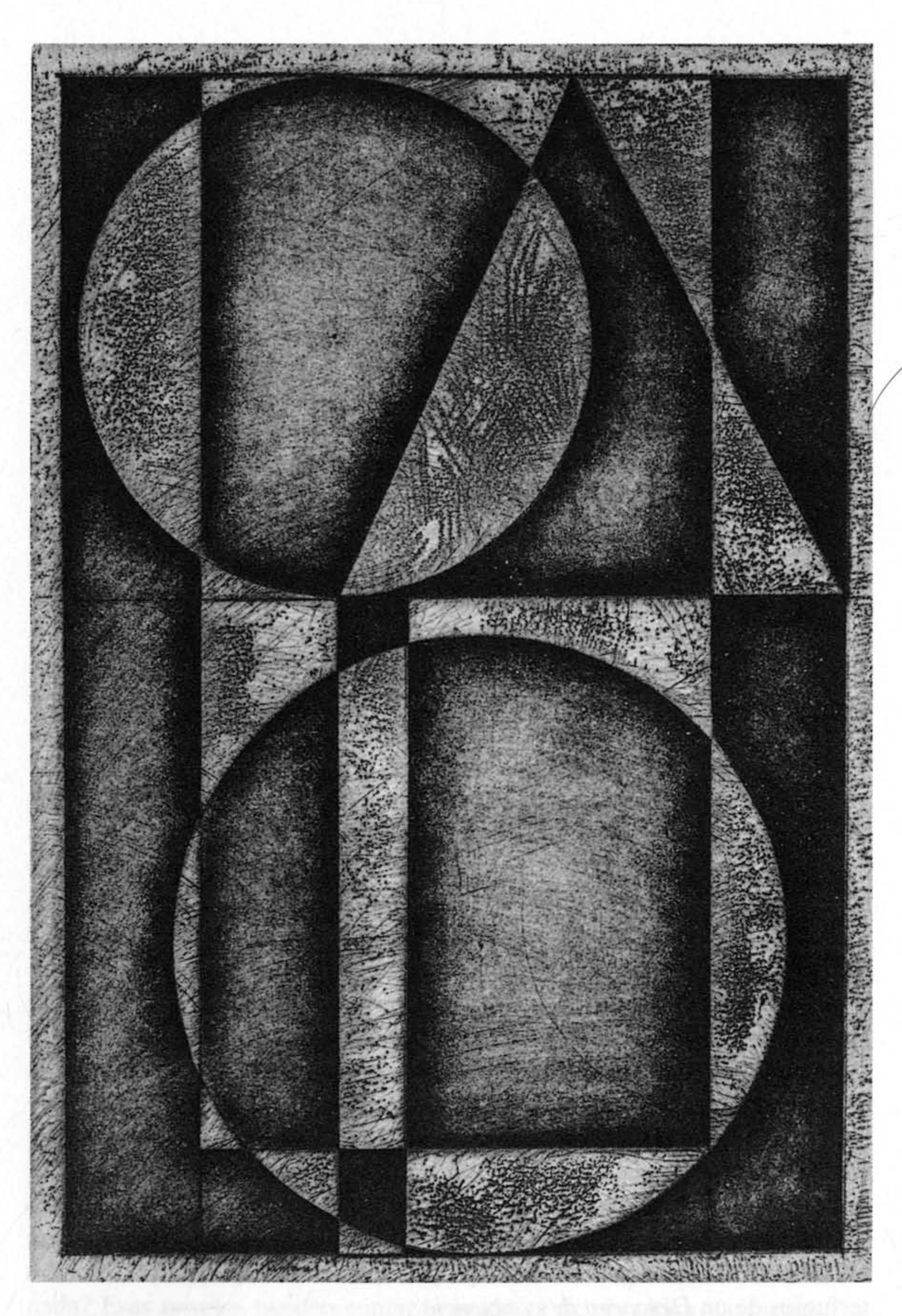
La selección de esa realidad, la exclusión de algunos motivos de considerable relevancia social, tienen una lectura política. No olvidará nadie la divertida secuencia del encuentro con intérpretes entre Felipe González y Margaret Thatcher en *Corazón tan blanco* de Javier Marías, pero espero que vaya viéndose que no es ese el resorte político a que aludo. Ciertamente la verdad más palmaria sobre la novela actual es una extraordinaria versatilidad de asuntos, una libertad en la elección y el tratamiento estético de la materia que no excluye nada. La única salvedad –aunque habrá más, seguramente– tiene que ver con esa dimensión averiguadora del relato, con la posibilidad de que la novela ilumine zonas socialmente oscuras o silenciadas, los fragmentos menos visibles y más frágiles de una sociedad cada vez más alejada de la imagen que de ella dan sus medios. Algunos de esos lugares resultan altamente sugestivos: ¿nadie ve una novela detrás de un periodista en prácticas desconcertado entre la literatura de su licenciatura y la realidad de una redacción? ¿No hay una historia de formación política en el aprendiz de radio que descubre cómo se programa y escribe una entrevista, una sección, cómo se monta o se desmonta una noticia? ¿No hay ninguna novela verosímilmente iluminadora detrás de la siniestra mentira de la lógica penal contra la drogadicción? ¿No hay ninguna novela aceptable detrás del profesor universitario que conoce los mecanismos sutiles de su sabia y vetusta casa, o los del crítico literario con respecto a su periódico, o los del funcionario de prisiones con respecto a su capacidad de control de nada? Esas novelas pueden contar la madurez democrática y enferma –lo uno es lo otro– de nuestra sociedad y a lo mejor evidenciaban una dimensión política aliada a una dimensión social.

Pese a la voluntad política de algunos novelistas, y a pesar de las elegías en negro sobre el pasado resistente y la transición, quizá son todavía dema-

siadas las cosas que están escapando de la novela actual. Me parece que ese recelo a algunos sectores del presente y a un talante más abiertamente intervencionista, pudiera inspirarse en un fantasma muy antiguo, vinculado al franquismo y la resistencia, y que se llama novela social, novela política. Se explicaría ese desmejorado aspecto que presenta la novela actual en su fuerza crítica, ideológica, como convalecencia de una resaca demasiado larga. Quizá por eso sigue siendo territorio preferente de la novela detectivesca, policíaca, negra, el tratamiento de esos asuntos –Vázquez Montalbán, Martínez Reverte, Juan Madrid–, aunque casi siempre en claves muy superficiales y necesariamente subsidiarias de estructuras narrativas veloces, poco aptas para la minucia analítica o la consideración reposada de las cosas.

De los personajes rara vez sabemos lo que son sus criterios y reflexiones políticas y a lo sumo accedemos a una consideración desprendidamente crítica de su entorno. Sus conversaciones y meditaciones, sus conjeturas, proceden de ángulos íntimos que no se sienten asaltados por interrogantes de carácter político o ideológico. Claro que es un síntoma estupendo de la normalidad literaria que ha fabricado la democracia. Lo menos convincente es que esa normalidad haya reducido tan escandalosamente la viabilidad narrativa y fabuladora de esa deriva tan literaria como cualquier otra.

Seguramente es cierto que no existe ya ninguna verdad de puño. Lo sabe el escritor adulto desde hace muchos años pero debería saberlo también cualquier consumidor de medios de comunicación. La información escrita y audiovisual, las estadísticas y las encuestas, los informes y contrainformes que relatan al detalle lo que es la realidad social española de hoy constituyen tan sólo versiones parciales y amputadas, interesadas y contingentes de esa realidad, pero nada más. Resulta hoy altamente significativa la pregunta que Enrique Murillo se formulaba en 1988 cuando daba por válida –por verdad de puño– la información existente sobre la sociedad en la que vivimos. Me parece que padeció entonces un espejismo difícil de sostener ya; no había que preguntarse qué le quedaba a la literatura en una sociedad con prensa libre, sino cuál era la verdad suministrada por esa prensa y qué parte de su retrato resultaba vigente: interpretar la realidad, la virtual y mediática, y la otra. Cuando alguien ha descrito los años cuarenta como se cuentan en *Pretérito imperfecto*, resultan insuficientes los subterfugios de un *Descargo de conciencia*.



Si hay que tener

Memoria y voz narrativa

Juan Rodríguez

Uno de los rasgos en que la crítica ha coincidido a la hora de intentar definir las principales características de la novela del último cuarto de siglo ha sido una importante tendencia hacia la introspección, hacia la subjetividad narrativa, que justifica el elevado número de narradores homodiegéticos que pueblan los textos aparecidos en los últimos años, así como la creciente moda del relato autobiográfico y los dietarios. Pasada ya la moda del objetivismo narrativo que trajo consigo el neorrealismo y una vez superada la destrucción del discurso convencional que postuló el experimentalismo, la novela de los últimos años se ha refugiado en la primera persona narrativa, como queriendo simbolizar ese repliegue hacia la individualidad tan característico del final del milenio. Asistimos, pues, como ha señalado José-Carlos Mainer, a una «*reprivatización* de la literatura» que se fundamenta en el sentimiento y en la «comunicación privada de experiencias»[1].

No es ese, ciertamente, un invento reciente. Ya en los albores del siglo puede apreciarse una tendencia semejante en la reacción de la novela modernista contra el modelo narrativo realista-naturalista. Así, por ejemplo, tanto en *Camino de perfección* (1902) de Pío Baroja como en *La voluntad* (1902) de José Martínez Ruiz podemos encontrar un movimiento idéntico de introspección que culmina cuando el narrador cede totalmente la palabra a sus personajes para que sean éstos quienes expresen sin intermediarios su estado de ánimo. Sin embargo, en esos textos la memoria juega todavía un papel muy secundario pues el relato homodiegético adopta la forma de diario, del apunte inmediato y presente.

Una reacción semejante –salvando todas las distancias y sin querer parangonar, como ha hecho demasiadas veces la crítica, el objetivismo del medio siglo con el realismo decimonónico– se produce en nuestra novela en los años sesenta, cuando rompe con las técnicas narrativas objetivistas dominantes en los años inmediatamente anteriores y realiza un movimien-

[1] *José Carlos Mainer, «1986-1990: Cinco años más», en* De postguerra (1951-1990), *Barcelona, Crítica 1994, pp. 154 y 160.*

to de introspección en el que, ahora sí, la memoria va a jugar un papel fundamental. Recordemos, por ejemplo, cómo ya en la primera novela de Caballero Bonald, *Dos días de septiembre* (1962), el autor, en determinados momentos del texto, alterna el relato extra-heterodiegético dominante, de un sabor claramente objetivista todavía, con capítulos en los que uno de los protagonistas, Miguel, toma la palabra para recordar algunos episodios de su vida; y, más claramente, la segunda novela de Carmen Martín Gaite, *Ritmo lento* (1963), está construida sobre la caótica rememoración que el protagonista hace de su existencia. Esa tendencia se va a hacer dominante en los años siguientes: pensemos, por ejemplo, en la disociación del *yo* que presenta una novela como *Señas de identidad* (1965) y que culminará en la destrucción de la misma conciencia en *Reivindicación del conde don Julián* (1970), ambas de Juan Goytisolo, en la importancia que tienen las voces de la memoria en las novelas de Juan Benet, o en el caos de recuerdos y aventis de *Si te dicen que caí* de Juan Marsé (1973).

Ese movimiento de introspección continúa, en cierta medida, en la novela española de los últimos años; pero, como ha señalado Gonzalo Navajas, ésta manifiesta una cierta «recomposición del yo» que supera en buena medida la «disolución» característica de la novela experimental y que permite la manifestación de la subjetividad, la construcción de una biografía coherente, aunque se trate todavía de una subjetividad muchas veces parcial o escindida[2]. Esa nueva subjetividad va a implicar asimismo la –en palabras de Navajas– «extinción de las grandes causas»[3], el olvido de soluciones colectivas y el consecuente repliegue en la búsqueda de conductas individuales válidas y en la descripción de relaciones intersubjetivas en las que el sentimiento –y, por consiguiente, la feminidad–, como ya se ha señalado, cobran un nuevo protagonismo.

Estos rasgos van a condicionar también la contemplación del pasado a través de la memoria, esto es, del filtro de la subjetividad que impone su carga inevitable de nostalgia; la percepción personal –señala de nuevo Navajas– sustituye a la veracidad histórica[4], de lo que se deriva un proceso de mitificación –positiva o negativa– de ese pasado, que ya no se rige por las reglas propias de la Historia, sino que aparece envuelto en las brumas

[2] *Gonzalo Navajas,* Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles, *Barcelona, EUB, 1996, pp. 81-97. Aunque no me parece del todo acertada la terminología utilizada por Navajas –«novela posmoderna» y «novela neomoderna»–, sí me parecen interesantes y fructíferos los rasgos que el crítico establece para caracterizar la novela española más reciente, siempre y cuando se tenga en cuenta que no deben ser considerados exclusivos y definitorios sino sintomáticos de una cierta tendencia más o menos generalizada.*

[3] *V.* Ibid., *pp. 61-79.*

[4] Ibid., *p. 28.*

de la leyenda. Navajas señala como ejemplo la superposición de la novela de espías en el retrato de la España franquista que hace Muñoz Molina en *Beltenebros* (1989), o de modelos cinematográficos en *El invierno en Lisboa* (1987); se podrían añadir otros ejemplos como la geografía imaginaria de esa ciudad marcada por la visita de «el General» en la primera novela de Luis Landero, *Los juegos de la edad tardía* (1989); el retrato alegórico que hace Luis Mateo Díez de aquellos «tiempos emputecidos» en varias de sus novelas; o el Madrid brillante y bohemio de los vencedores en nos describen Manuel de Lope y Rafael Chirbes en *Madrid Continental* (1987) y *Los disparos del cazador* (1994), respectivamente, obras sobre las que volveré más adelante.

No es, por supuesto, esta característica tampoco una estricta novedad, pues ya en la reconstrucción histórica que Juan Benet hizo de la guerra en Región cobraban gran importancia la leyenda y las diferentes versiones de la memoria. Desde mediados de los setenta se atenúan, sin embargo, los procedimientos tendentes a la disgregación del individuo en favor de una reconstrucción del mismo a través de la memoria: el recuerdo constituye una búsqueda de la propia identidad, de una coherencia perdida o de unas razones de la propia existencia.

No debe sorprender, pues, que una de las novelas iniciadoras de esa tendencia, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza, fundamente su estrategia narrativa en los mecanismos de la memoria, a través de un relato homodiegético. En ella el narrador, Javier Miranda, intenta descubrir la «verdad» –una verdad escurridiza, todo hay que decirlo– del caso Savolta, es decir, la verdad de su propia historia, a partir de la reconstrucción del pasado. Una declaración judicial que tiene lugar algunos años después de acontencidos los hechos provocará la evocación de los mismos en la mente de Javier –«del juicio y mis declaraciones han brotado estos recuerdos»[5]– y la recuperación de un cierto número de documentos que aparecen reproducidos en la primera parte de la novela.

La memoria de ese narrador –que manifiesta, en varias ocasiones, una clara divergencia entre lo que declara ante el juez (la verdad oficial) y los recuerdos que transcribe (*su* verdad)– aparece en los primeros capítulos confundida en el *collage* de voces con que se inicia la novela para acabar poniendo orden en ese caos e imponiéndose como voz única en la segunda parte del relato[6]. De este modo, si al principio el recuerdo aflora de manera insegura:

[5] *Eduardo Mendoza,* La verdad sobre el caso Savolta, *Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 461.*

[6] *No voy a entrar a discutir el espinoso tema de si nos encontramos ante uno o dos narradores; en mi opinión se trata de un solo narrador, Javier Miranda, que en unas ocasiones –cuan-*

> Los recuerdos de aquella época, por acción del tiempo, se han uniformado y convertido en detalles de un solo cuadro. Desaparecida la impresión que me produjeron en su momento, limadas sus asperezas por la lija de nuevos sufrimientos, las imágenes se mezclan, felices o luctuosas, en un plano único y sin relieve. Como una danza lánguida vista en el fondo del espejo de un salón ochocentista y provinciano, los recuerdos adquieren un aura de santidad que los transfigura y difumina;

poco a poco, conforme el relato mismo adquiere continuidad, irá consolidándose hasta conquistar la capacidad de revivir las sensaciones pasadas:

> La mente humana tiene un curioso y temible poder. A medida que rememoro momentos del pasado, experimento las sensaciones que otrora experimentara, con tal verismo que mi cuerpo reproduce movimientos, estados y trastornos de otro tiempo (...). Esta depresión nerviosa que me aqueja (y que los médicos atribuyen erróneamente a la fatiga de las sesiones ante el juez) no es sino la reproducción fotográfica (mimética, podríamos decir) de aquellos tristes meses de 1918.

Son constantes, por otra parte, las referencias que marcan la distancia entre los hechos narrados y el presente narrativo, entre el Javier de 1917 y el de 1929, lo que, en definitiva, además de constituir una referencia a la tradición picaresca, implica una consolidación de la personalidad del narrador, que es capaz, desde su madurez, de juzgar en la distancia lo sucedido:

> Así transcurrieron aquellos días en el balneario. Entonces los califiqué de placenteros; ahora los juzgo felices. Mejor así. Hay sucesos felices cuando acontecen y amargos en el recuerdo, y otros insípidos en sí, que al transcurrir el tiempo se tiñen de un nostálgico barniz de felicidad. Los primeros duran un soplo; los segundos llenan la vida entera y solazan en la desgracia. Yo, personalmente, prefiero éstos[7].

Si, como ha afirmado en ocasiones la crítica, la estructura narrativa de *La verdad sobre el caso Savolta* resulta emblemática de la transición entre la novela experimental y una novela más convencional en sus procedimientos, ese mismo proceso se produce entre un *yo* narrativo prácticamente

do relata hechos en los que ha participado– se manifiesta como homodiegético, y en otras –cuando nos cuenta hechos en los que no ha intervenido– como heterodiegético. Pero ese desdoblamiento de la voz narrativa nos está indicando que ésta tiene, además, una clara vocación novelística, por lo que «inventa» los datos de aquellos acontecimientos que no presenció o cuyo recuerdo esté más difuminado; memoria e invención aparecen, pues, ya claramente relacionadas.

[7] Ibid., *pp. 123, 168 y 329.*

desintegrado entre los jirones de multitud de voces, y un *yo* narrativo, predominante al final de la novela, seguro ya, si no de haber hallado la verdad sobre el caso Savolta, sí de haber superado los traumas del pasado.

Búsqueda de la propia identidad, justificación de un comportamiento más o menos conflictivo, voluntad de testimonio, diversas son las motivaciones que puede tener esa vocación de regreso al pasado. La primera de ellas va a ser determinante en la indagación que lleva a cabo Fredi Gavilán en *Madrid Continental* (1987). El personaje de Manuel de Lope, instalado en un presente sin futuro –«en un mismo punto, que es aquel adonde nos han llevado mis palabras»[8]–, viviendo de los billetes del último atraco, nos relata cómo en los meses inmediatamente anteriores ha estado empeñado en conocer la identidad de su verdadero padre y el relato de esta búsqueda se ve frecuentemente asaltado por los pedazos de un pasado más lejano que tienen la función de señalar las posibilidades de los diversos candidatos. Pero esa búsqueda, salpicada de engaños y traiciones, se va a convertir también en una historia de aprendizaje, de maduración, en la que el protagonista se aleja de los sueños de una infancia que no fue todo lo brillante que Fredi, deslumbrado por los personajes que rodearon a las gemelas Irene e Inés –tía y madre de Alfredo–, había supuesto: «... yo ando buscando a un hombre. Y es como buscarme a mí mismo», afirmará al principio de su relato[9].

De ahí que el tema de la identidad sea omnipresente en la novela; desde la «identidad desdoblada»[10] de las gemelas, que comparten todo y a quienes todos confunden, hasta la incierta identidad del padre del protagonista –¿Brunswick, Gardens o Mba?–, pasando por la gran cantidad de personajes que tiene doble nombre: Mijhail-David Ilich, Federico-Pablo Brunswick, Anthoni Gardens-Antonio Huerta, Rana-Victoria, Zubiri-Xubiri, etc., Incluso el protagonista rechaza el Morrón que le corresponde por su padre oficial para adoptar el apellido materno.

Pero al tiempo que la identidad del protagonista se afianza, la búsqueda del padre se hace cada vez más inverosímil: el sueño de ser el hijo de Brunswick se desvanece –y con él una copiosa herencia–, deja paso al desconcierto cuando el alemán sugiere que quizás sea hijo del trompetista homosexual Antonio Huerta, y llega al absurdo cuando éste sostiene que su verdadero padre es el negro Gregorio Mba y además arroja dudas sobre la identidad de su madre. La maduración del personaje se produce cuando

[8] *Manuel de Lope,* Madrid Continental, *Madrid, Alfaguara, 1987, p. 182.*

[9] Ibid., *p. 15.*

[10] Ibid., *p. 70.*

éste es consciente de que ha sido utilizado en su inocencia por alguien para ajustar cuentas con el pasado; cuando Fredi conoce en toda su complejidad ese pasado idealizado y renuncia a él, renuncia a averiguar la identidad de su verdadero padre y se dedica a vivir intensamente el presente.

También en *El jinete polaco* (1991) Antonio Muñoz Molina construye un personaje lastrado por un pasado con el que intenta reconciliarse[11]. Alternan aquí los capítulos relatados por un narrador extra-heterodiegético con otros en los que Manuel, el protagonista, explica a Nadia la historia de su familia, su propia historia; un «laberinto de pasados»[12] en un tiempo sin orillas cuya motivación principal es el baúl de Ramiro Retratista que la muchacha ha heredado –junto a una historia de fidelidad republicana y exilio– y en el que se halla congelada la memoria de ambos.

Si Nadia puede sentirse orgullosa de su ascendencia, Manuel se irá reconciliando con ella –con «todos los pasados y porvenires que fueron necesarios para que ahora yo sea quien soy»– conforme la va relatando; conforme reconstruye sus orígenes, su identidad, irá superando el desconcierto que le provoca «la extensión del olvido»:

> ...por primera vez en mi vida soy yo quien cuenta y no quien escucha, quien cuenta no para inventar o para esconderse a sí mismo (...), sino para explicarme todo lo que hasta ahora tal vez nunca entendí, lo que oculté tras las voces de otros (...). Yo soy, a través de Nadia, el testigo de mi propia narración, es ella quien reclama mi voz y quien la revive (...) y quien modela a mi alrededor un espacio y un tiempo donde no hay nadie más que nosotros y en el que fluyen sin embargo todas las voces y todas las imágenes de nuestras dos vidas[13].

Es, en este sentido, significativo que la relación entre Manuel y Nadia esté fundamentada en un desencuentro en el que la memoria –o la ausencia de ella– va a tener un papel fundamental, pues el protagonista no recuerda que, en el momento más bajo de sus relaciones con el entorno familiar, poco antes de abandonar Mágina, en cierta noche de borrachera, se encontró casualmente con Nadia y pasó unas horas junto a ella. Será ésta quien en el capítulo séptimo de la tercera parte, tome la palabra –no lo ha hecho

[11] *Prácticamente toda la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina se desarrolla en ese ámbito del relato homodiegético en el que la memoria desempeña un papel fundamental. Así sucede en* Beatus Ille *(1986),* El invierno en Lisboa, Beltenebros, El dueño del secreto *(1994),* Ardor guerrero *(1995) y, por supuesto, en* El jinete polaco.

[12] *Antonio Muñoz Molina,* El jinete polaco, *Barcelona, Planeta, 1991, p. 33.*

[13] Ibid., *pp. 31, 193 y 180-181.*

hasta ese momento– para reconstruir esas horas borradas de la memoria de Manuel, lo que inevitablemente, prepara el desenlace.

En los últimos capítulos la voz de Manuel se impone sobre la del narrador heterodiegético; es el momento también en que el arco del recuerdo se cierra con la confirmación de un parentesco que une la historia de don Mercurio y la dama de la Casa de las Torres, y la de la familia de Manuel; éste conocerá finalmente el pasado completo de su familia, se reconciliará con sus orígenes: «no tengo la sensación de recordar, sino de ver...»; «es como si el recuerdo hubiera estado esperándome aquí todos estos años...»[14].

Esa fusión entre historia y leyenda que se produce al final de la novela, pone de relieve algo cuya sospecha había ya manifestado Manuel a lo largo del relato: que la rememoración, como toda narración, conlleva un grado bastante elevado de mentira, de invención. Como también sucedía en *Beatus Ille*[15], recordar e inventar son la misma cosa:

> Puedo inventar ahora, impunemente, para mi propia ternura, uno o dos recuerdos falsos pero no inverosímiles, no más arbitrarios, sólo ahora lo sé, que los que de verdad me pertenecen...
>
> Pero ahora imagino cautelosamente el privilegio de inventarme recuerdos que debiera haber poseído y que no supe adquirir o guardar (...). Pero en realidad no quiero modificar en su origen el curso del tiempo, sólo concederme unas pocas imágenes que pueden no ser del todo falsas, que tal vez estuvieron durante fracciones de segundo en mi retina y no llegaron a alcanzar la conciencia y sin embargo permanecen en alguna parte dentro de mí (...) avisándome de que lo que yo supongo invención en realidad es una forma invulnerada de memoria (...)[16].

Pero no siempre el recurso a la memoria tiene esa finalidad de recuperar la propia identidad, de reconciliarse con el pasado. En ocasiones, como sucede en *Todas las almas* (1989)[17], predomina una voluntad de dejar testimonio de un período concreto de ese pasado. El innominado protagonista y narrador de la novela de Javier Marías reconstruye los dos años de su estancia en Oxford con la finalidad de preservar de la muerte la memoria de sus compañeros fallecidos desde su regreso a Madrid.

[14] Ibid., *pp. 534 y 539.*

[15] *Véase mi artículo «Memoria y metaficción en* Beatus Ille *de Antonio Muñoz Molina»,* Hispanística XX, *10 (1993), pp. 133-150.*

[16] El jinete polaco, *pp. 193 y 194.*

[17] *También Javier Marías es bastante propenso a construir sus relatos a partir de un narrador intradiegético; lo ha hecho, además de en* Todas las almas, *en* Travesía del horizonte *(1972),* El siglo *(1983),* El hombre sentimental *(1986),* Corazón tan blanco *(1992) y* Mañana en la batalla piensa en mí *(1994).*

Como sucedía en la novela de Mendoza, también aquí el narrador marca claramente la distancia entre el *yo* que relata los hechos y el que los protagonizó algún tiempo atrás:

> Pero para hablar de ellos tengo que hablar también de mí, y de mi estancia en la ciudad de Oxford. Aunque el que habla no sea el mismo que estuvo allí. Lo parece, pero no es el mismo. Si a mí mismo me llamo *yo*, o si utilizo un nombre que me ha venido acompañando desde que nací y por el que algunos me recordarán (...), es sólo porque prefiero hablar en primera persona, y no porque crea que basta con la facultad de la memoria para que alguien siga siendo el mismo en diferentes tiempos y en diferentes espacios. El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador[18].

Sin embargo, y en eso radica su originalidad, ese distanciamiento entre el pasado y el presente no se debe únicamente al tiempo transcurrido, a la transformación o maduración del personaje, sino a lo ajena que le resulta aquella vivencia, que el protagonista recuerda como un paréntesis en su existencia, durante el que se vio sumergido en un medio extraño –habitado por seres que «*no están en el mundo*» y «ni siquiera están en el tiempo»[19]– que poco o nada tenía que ver con él y en el que se encuentra totalmente marginado, «como un personaje decorativo» dotado una «identidad brumosa»[20]. De ese modo justifica la rememoración y la escritura, para preservar del olvido algo que sólo le pertenece lejanamente y por el convencimiento de que «todo debe ser contado una vez al menos»:

> Fue aquella noche cuando me di cuenta de que mi estancia en la ciudad de Oxford sería seguramente, cuando terminara, la historia de una perturbación; y de que cuanto allí se iniciara o aconteciera estaría tocado o teñido por esa perturbación global y condenado, por tanto, a no ser nada en el conjunto de mi vida, que *no* está perturbada: a disiparse y quedar olvidado como lo que las novelas cuentan o como casi todos los sueños. Por eso estoy haciendo ahora este esfuerzo de memoria y este esfuerzo de escritura, porque de otro modo sé que acabaría borrándolo todo[21].

Probablemente el símbolo más claro de esa perturbación y de la confusión que provoca en el recuerdo sea Will, el viejo portero de la Institutio

[18] *Javier Marías*, Todas las almas, *Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 9-10.*
[19] Ibid., *p. 69 y 70.*
[20] Ibid., *p. 15 y 33.*
[21] Ibid., *pp. 165 y 69.*

Tayloriana, «el viajero del tiempo», que cada día se transportaba «a lo largo de su existencia», quizás también hacia el futuro, sin que nadie pudiera adivinar cada mañana en qué año se encontraba más que por el nombre de los profesores que resucitaba del olvido, y para quien «todas las almas están vivas»[22].

Otra muy diferente es la motivación de Carlos, el anciano protagonista de *Los disparos del cazador* (1994), quien desde el final de sus días, desde la soledad y la conciencia de la proximidad de la muerte, va desgranando las imágenes del pasado. Rafael Chirbes construye un relato en el que el narrador intenta, mediante ese ejercicio de rememoración, justificar su ascenso social por medios un tanto turbios en una revuelta postguerra y su responsabilidad en el fracaso familiar.

De ese modo, la nostalgia inicial que provocan los recuerdos va dejando paso poco a poco al dolor de la memoria, «como un enemigo al que nunca se derrota», que muestra las heridas abiertas de un pasado con el cual el protagonista no acaba de reconciliarse del todo:

> En mis cada vez más espaciados viajes a Misent, aún me siento en la butaca de cuero que fue mi preferida y le pido a Ramón que levante las persianas y me lleno de recuerdos que busco que sean objetos perfectos, cristales exentos de la densidad envolvente de la memoria. Y me pregunto por qué no puede haber recuerdos sin memoria.
>
> No. Desgraciadamente, los recuerdos no son neutros, ni apenas inútiles: ni siquiera se reducen a una sucesión de estampas como las colecciones de cromos que hacía Manuel (...). Los recuerdos tienen un orden, un antes y un después, el tiempo de las heridas y el de las llagas que siguen supurando durante años sin que nada pueda sanarlas[23].

El relato de los años «felices» de la inmediata postguerra, de las juergas y los amores fáciles, va dejando paso al dolor que provoca el recuerdo del fracaso de su matrimonio, el distanciamiento de su hijo Manuel y, finalmente, la degradación y muerte de su hija Julia, como si el narrador fuera arrancándose los «jirones de la memoria», los «pedazos que se nos enredan entre las piernas y nos impiden caminar con libertad»[24].

Pero hay, además, en *Los disparos del cazador* un rasgo que se repite casi obsesivamente y que merece la pena destacar porque, aunque no ha sido mencionado directamente hasta ahora, aparece también en todos los textos

[22] Ibid., *pp. 14, 11 y 242.*
[23] *Rafael Chirbes,* Los disparos del cazador, *Barcelona, Anagrama, 1994, pp. 57, 25 y 45.*
[24] Ibid., *pp. 127 y 93.*

de los que he hablado más arriba. Se trata de la autorrefencialidad del relato, esto es, la reflexión que contiene acerca del proceso de la escritura, sobre las causas de la misma y el origen del texto, sobre el poder evocador de la palabra, sobre esa difusa frontera entre la memoria y la imaginación. Es esta una característica que se diría inherente a estos relatos homodiegéticos construidos a partir de la memoria, pues en ellos el texto es, a un tiempo, causa –en cuanto el acto de escritura provoca la floración del recuerdo– como consecuencia –el texto como continente y destinatario del recuerdo– del proceso de rememoración, y en ese desdoblamiento se refleja inevitablemente la imagen de un escritor volcado sobre el papel en blanco:

> Durante las horas de la noche, escribo sentado en la cama, y en no pocas ocasiones me pregunto para qué me impongo una disciplina que no me resulta fácil: es lo mismo que preguntarme quién es el destinatario de mi esfuerzo. Se me ha llegado a pasar por la cabeza que debería ordenar estos papeles y guardarlos en un sobre a nombre de Roberto, porque lo siento como una prolongación de mí mismo, aunque en ciertos instantes me invada la sospecha de que apenas si lo conozco y ese sentimiento consiga que me procure escaso consuelo saber que, al escribir, mis palabras no caen en un pozo (...), sino que se quedan vagando en el paisaje nevado de estas páginas igual que animales en un coto donde muy pronto sonarán los disparos del cazador[25].

Son todos los que están, pero no están, obviamente, todos los que son. Un estudio pormenorizado de las diferentes variantes que puede ofrecer el relato homodiegético fundamentado en el recurso a la memoria hubiera debido tener en cuenta un número más elevado de textos, de entre los que se podría mencionar, por citar tan sólo unos cuantos de autores diversos, *Letra muerta* (1983), de Juan José Millás; *La lluvia amarilla* (1988), de Julio Llamazares; *El expediente del náufrago* (1992), de Luis Mateo Díez; *La casa del padre* (1994), de Justo Navarro; *Lejos de Veracruz* (1995), de Enrique Vila-Matas; *Carreteras secundarias* (1996) de Ignacio Martínez de Pisón; *Las bailarinas muertas* (1996), de Antonio Soler, o *El vientre de la ballena* (1997) de Javier Cercas. Sirvan, pues, las páginas anteriores como una primera aproximación a un mecanismo narrativo que, por su recurrencia e importancia cualitativa, hunde sus raíces en la vivencia misma de este fin de siglo.

[25] Ibid., *pp. 134-135.*

Entrevista con José-Carlos Mainer

J. G.

Jordi Gracia: *¿Con qué rasgos originales caracterizarías la narrativa española desde el final del franquismo?*

J. C. Mainer: La primera contestación es que es muy pronto para hacerlo, pero creo de todos modos que habría que aceptar el reto de singularizarla, y lo he intentado ya en alguna ocasión. A mí me da la impresión de que sí hay rasgos originales. Son cosas que seguramente adviertes con una perspectiva más dilatada, pero no voy a hablar tanto de la vuelta a la narratividad como de la vuelta al análisis psicológico, el análisis de caracteres, de crisis ideológicas. Todo esto parece que de repente vuelve a la novela con un lenguaje más emocional. En muchos órdenes de cosas se tiene la impresión de que hay una recuperación de valores narrativos tradicionales ante los que había habido un pudor evidente, primero en los años sesenta con la novela neorrealista, y posteriormente con la novela de vanguardia, la novela novísima. Creo que sí se puede singularizar la novela posterior a 1975, porque es también una etapa muy caracterizable en cuanto a conciencia o mentalidad colectiva.

J. G.: *Me recuerda este diagnóstico al más común de la diversidad de tendencias, de estilos, esa aparente heterogeneidad voluntaria donde no existen dictados estéticos de obligada obediencia.*

J. C. M.: El supuesto de una enorme variedad y una aparente ilimitada libertad requiere primero otro planteamiento. Una de las cosas que caracteriza a la novela española desde 1975 es que es una invención comercial en el mejor de los sentidos. Invención en cuanto hallazgo y comercial no en el sentido del cinismo bajuno sino en el de institucionalización literaria, de creación de una expectativa de público. Eso es lo que me parece enormemente significativo. Ha coincidido, por un lado, una demanda potencial que creo que ha ido incrementándose y perfilándose –lo femenino, escritores más o menos jóvenes, etc–. Por debajo de esa demanda, además, hay

realidades prácticas muy evidentes, como la misma Enseñanza General Básica. Los frutos de la EGB, la reforma de la enseñanza con una mayor hegemonía de lo práctico, la lectura, bibliotecas escolares, son elementos que han creado una generación de lectores. No creo que se hayan incorporado lectores anteriores pero el lectorado español hoy me parece que se define por el hecho de que es gente joven, y seguramente es verdad que son más mujeres que hombres.

Por otro lado, hay una presión editorial y crítica evidente hacia el consumo de novela, y yo no voy a hablar ni mucho menos de los ciento cincuenta novelistas de Carmen Romero, pero ha habido la identificación de los autores de novelas como una especie de zahoríes de lo que es la vida española moderna. Pensamos, por ejemplo, en términos de algo tan significativo como es el desencanto y lo ilustramos con novelas o lo ilustramos con películas, incluso con el paso de novelas al cine, que nunca había sido tan activo como ahora. Todo eso ha puesto a la novela en muy primer plano. Son varios, pues, los rasgos que explican unas características muy particulares y muy determinadas de la novela española posterior a 1975.

J. G.: *¿Tienes la impresión de que hay algún tipo de material o de posibilidad narrativa que no comparece en la novela pese a esa innegable diversidad?*

J. C. M.: Quizás esa variedad sea más aparente porque la impresión que sí tengo es que hay una especie de constante de fondo. A bote pronto, uno diría que hay temas que aparentemente están excluidos: la España rural no existe en la novela española contemporánea, aunque también está dejando de existir la misma España rural. Y dejo al margen las novelas de Julio Llamazares, tan fieles al modelo Juan Rulfo, o las catalanas de Jesús Moncada que ha hecho de Mequinenza lo más parecido a un Macondo ibérico.

J. G.: *¿Y Luis Mateo Díez?*

J. C. M.: Como novela rural, pienso antes en una de Andrés Berlanga, *La gaznápira*. Luis Mateo Díez se acerca más a lo que cabría llamar «novela provinciana», la creación de un universo y sus coordenadas geográficas, que en cierta medida es también el de Juan Benet. Pensamos en la novela de Mateo Díez porque es más pavesiano, más realista y, sin embargo, en la novela de Benet existe en el fondo el retrato de unas personas determinadas por unas coordenadas geográficas muy concretas. Mateo Díez repre-

senta mejor las pequeñas ciudades, y dentro de ellas, un tipo de profesiones. Incluso los personajes de su última novela, *Camino de perdición*, tienen un rango metafísico, de búsqueda, que coincide con personajes de Millás o de quien sea.

Sí existe una limitación temática. España no tiene novela –ni cine tampoco– de la crisis de la sociedad industrial, no hay una novela obrera. En Inglaterra sin embargo la hay, y en cine me produce cierta envidia ver películas como *Full Monthy* o *Tocando el viento* –que por lo demás son muy parecidas– o *La camioneta*, que es la que más me gusta. En España no ha existido este tipo de cine, ni existe en la literatura. No se da el intento de analizar segmentos de la sociedad española como la burguesía que trabaja. Hay veces que los personajes sí parecen pertenecer a ese mundo, como en la última novela de José María Guelbenzu, *El sentimiento*, y en las novelas de Millás parece que también trabajan, pero nunca los vemos trabajar, nunca van al despacho.

Ante tal restricción de temas y, en el fondo, la coincidencia en los mismos tipos de personajes y en los mismos conflictos, uno se pregunta hasta qué punto es responsabilidad de los escritores –por su falta de imaginación– o si son realmente tan opresivos y relevantes en la sociedad actual los problemas que refleja la novela –problemas de identidad, de relaciones con los círculos inmediatos, etc. En todo caso, este reproche acerca de la restricción temática solamente puede formularse de modo global, colectivo; jamás osaría hacerlo de forma individual, a cada escritor. Y es cierto que una de las cosas más evidentes que han sucedido en este país es una revolución de los paradigmas morales enorme. No hay país europeo que la haya realizado tan rápido.

J. G.: *¿Pero eso sí lo ha reflejado la novela?*

J. C. M.: Prácticamente es lo único que refleja: la crisis del matrimonio, la crisis de relación, la justificación de la poligamia, o de formas de poligamia más o menos reales, la ruptura con las convenciones tradicionales de trabajo, de honestidad, etc. Y lo que uno tiende a pensar es que eso es el reflejo de su propio público.

J. G.: *¿Qué riesgos ves en ese diagnóstico?*

J. C. M.: El gran riesgo de la novela española es la blandura. Son novelas enormemente blandas, sentimentales, cercanas al folletín a veces.

J. G.: *¿Percibes una aceptación acrítica o excesivamente crédula en el novelista español de la imagen de su sociedad tal como la suministran los medios de comunicación, sin apenas un replanteamiento crítico porque se asume anticipadamente su veracidad?*

J. C. M.: Sí, es así. Yo pienso que va por ahí: unos espejos reproducen otros. Y habremos acertado o no en los diagnósticos, pero hay una tal obsesión por ellos, por las encuestas, que están anticipando y conformando al mismo tiempo lo que de hecho hay que pensar con el pretexto de averiguar lo que se está pensando. El problema afecta no sólo a la novela, a la que concierne directamente, sino a la imagen que tenemos de nosotros mismos. Las grandes rupturas con respecto a los modelos tradicionales de sociedad significan una sensación de enorme desamparo. La novela refleja ese desamparo, esa inmadurez. Las imágenes fisiológicas de Millás, que son impresionantes, en el fondo creo que reflejan muy claramente el miedo a lo que está fuera, el miedo a salir al exterior y la necesidad de volver a un interior, aunque el interior sea dramático y terrible, pero bastante más seguro. Esas inmersiones de Millás por una especie de visión microscópica del interior del ser humano, del interior de su propia fisiología, o del lenguaje, esas inmersiones en lo inevitable y lo cosmológico, reflejan una incapacidad de comercio con la realidad, a veces de una manera absolutamente evidente.

J. G.: *¿Podría aplicarse eso al narrador habitual de Javier Marías, tan introspectivo, tan ensimismado, tan dependiente de la conjetura como procedimiento narrativo?*

J. C. M.: El narrador de Javier Marías es un egoísta hasta en su propio lenguaje, en esa búsqueda absoluta de la precisión, que es una manera de defenderse de la realidad y sobre todo en sus personajes porque son insoportables en su auténtico egoísmo, quieren saber y a la vez no saber. El narrador de *Corazón tan blanco* se queda tranquilísimo sabiendo que su padre asesinó a una señora. Son dos casos muy evidentes, el de Millás en el sentido de ese desasosiego metafísico y el de Javier Marías en el de ese egoísmo absoluto, el de exigencia de que todo siga como está, que nada se mueva. Y frente al narrador de Marías, el de Benet, que es también egoísta, y sus personajes lo son, conlleva siempre en el fondo un aire trágico, que a veces él mismo traiciona, pierde tensión. Benet tenía unos intereses humanos que no eran ciertamente los de un pazguato, como le pasaba también a García Hortelano. Fueron grandes escritores en la medida en que han teni-

do vivencias ricas en experiencia, pero da la impresión de que la experiencia que tiene Javier Marías es la de sus propias manías. Creo que es un gran escritor, pero le pasa lo que a algunos escritores, que es poco generoso.

Me parece curioso, además, que Umbral, que se mete con Marías de esa manera desatentada y ridícula, tienda exactamente a lo mismo, y encima con una cierta ñoñería a veces. Los personajes de Umbral tienen las mismas características de infantilismo.

J. G.: *Piensas en el protagonista de varias novelas suyas, el Francesillo...*

J. C. M.: Sí, claro. Todo tiende exactamente a lo mismo. Incluso en el propio Cela, en todo el aparente desgarro de Cela, hay una vuelta al útero. Una novela como *Cristo versus Arizona* es una reflexión sobre el incesto y desde principios de siglo se sabe de qué es metáfora el incesto. Incluso creo que Benet iba un poco por ahí, su mundo fue siempre ese: la historia que se guarda para adentro, la ficción ante los demás, el universo muy limitado, la locuacidad permanente, el diálogo que no sirve para nada...

J. G.: *La locuacidad me lleva a Muñoz Molina, la palabra que arrastra las palabras en un discurso donde a veces se pierde el horizonte pretextual.*

J. C. M.: A mí Muñoz Molina me parece un extraordinario escritor. Es lo primero que quiero decir, me parece uno de los descubrimientos absolutos que se han producido en la literatura española reciente. Pero es un escritor sin críticos. Muñoz Molina tiene dos problemas. Por un lado, una comezón de intervenir en los problemas de su sociedad, que le lleva a amonestar y moralizar con alguna excesividad a veces y, en segundo término, una tendencia a la sentimentalización de los problemas. En tal sentido, se parece mucho a Manuel Vázquez Montalbán; son dos escritores de izquierda raciocinante que refugian en la subjetividad narrativa lo que me parece que nace en ellos como afán de objetividad moral. Así, *Plenilunio* es –en el mejor sentido, claro– una novela-reportaje tanto como pueda serlo un relato de Carvalho: sus puntos calientes son la violencia sexual sobre menores, la crisis de los valores del sesenta y ocho y el terrorismo, igual que el punto caliente de *Los mares del Sur* es la especulación urbana o el de *El hermano menor*, la corrupción de los socialistas. Y una reflexión cívica se transforma así en relato, como en *Beatus Ille* una idea de la guerra civil (y de quien debió ganarla) y de la cultura republicana se convierte en novela. Me parece de todos modos que, no siempre con fortuna, Vázquez Montalbán está intentando «desentimentalizarse».

J. G.: *¿En* El estrangulador?

J. C. M.: Sí, es una especie de voluntad de llegar hasta el final en la crueldad, en la violencia, en el desasosiego con respecto a una sociedad que él no acepta. Tiende entonces a prescindir enteramente de lo que habían sido sus tradicionales bastiones sentimentales: Carvalho, la tía Daniela, etc. Leyendo después su último poemario, *Ciudad*, es evidente que hay una búsqueda de una mayor contención, de una literatura de naturaleza más metafísica, más dura, más angustiada. Y si lo he traído a colación junto con Muñoz Molina es porque son posiblemente los dos escritores con una pretensión de conciencia más lúcida, más despierta. Y están viviendo, en el fondo, dos experiencias parecidas. *El jinete polaco* es una prodigiosa narración a la que sobra, en cierto modo, la feliz exaltación erótica de los dos protagonistas y quizá, dentro de veinte años, sobrará la alusión a la guerra del Golfo. A *Galíndez*, curiosamente, le chirrían también algunos elementos de la *cornice*, que es sugestivamente parecida en una y otra novelas: la investigadora americana y el contrito socialista que está enamorado de ella. Repito que Vázquez está intentando prescindir de este tipo de cosas, no sé si a costa de lo más reconocible de sí mismo.

El problema grave es que esta gigantesca ampliación del público –la sentimentalización de los problemas, su discusión fundamentalmente en clave sentimental– no va a ser favorable a una emancipación de la literatura porque propicia cada vez más la folletinización de las historias. Y lo digo sin mengua de saber que hablo de dos de los autores más honrados que escriben hoy en español.

J. G.: *¿Tiene algo que ver aquí el autobiografismo, tan presente también en la novela?*

J. C. M.: Hay un engarce manifiesto entre la poesía, la tendencia hegemónica en poesía –llamésele como se la llame, porque ya no se le puede llamar de la experiencia porque se enfada José Luis García Martín– y en determinado tipo de novelas. El contexto en que se forman literaria e ideológicamente Muñoz Molina y Luis García Montero es verdaderamente el mismo, y me parece muy significativo. Y la calidad de escritura me parece que tiene un parentesco absolutamente evidente.

J. G.: *¿Significa eso también una disminución de la capacidad fabuladora, o de la imaginación, fuera de la propia experiencia vivida?*

J. C. M.: Eso lo creo patente, y habrá limitado enormemente el campo de la novela. El fenómeno del diarismo, que es fundamentalmente de poetas pero en el que también están novelistas como Miguel Sánchez-Ostiz, me parece una demostración palpable. El yo del diario estamos todos de acuerdo en que es un yo novelesco. Trapiello lo está diciendo claramente: ojo, que lo que estoy escribiendo es una novela.

J. G.: Novela en marcha *es el subtítulo que ha puesto a los diarios reunidos bajo el título genérico de* Salón de los pasos perdidos.

J. C. M.: Está escribiendo de hecho una novela. Esa indiferenciación del terreno de una experiencia que por muy inventada que sea está figurando como experiencia auténtica, o real, está limitando el terreno de la novela. Curiosamente cuando Trapiello ha escrito novelas, y pienso en *La malandanza*, sí que ha hecho una búsqueda de una temática en cierto modo nueva: la historia de los arrabales del *pelotazo cultural* en los primeros años ochenta, visto en combinación con un mundo de una cierta picaresca.

J. G.: *Puede recordar alguna novela de Sánchez-Ostiz.*

J. G. M.: No, no, porque las novelas de Sánchez-Ostiz son claramente un testimonio de una picaresca de los que realmente ejercen un poder o están cercanos a él, mientras que los pícaros de Trapiello son marginales, han tocado un poco de aquel mundo pero lo siguen viviendo desde fuera. Es una de las primeras novelas que intenta ver lo que es el desgraciado de nuestros días, el que vive a salto de mata. Lo que ocurre es que en la novela de Trapiello hay un molde excesivamente barojiano como para ser una novela que cree escuela. Lo que sí hay que reconocer es que un hombre que por un lado hace diarios, cuando ha hecho una novela ha intentado ocupar un territorio en cierto modo nuevo, que no es tampoco el de la novela de Juan Madrid, *Días contados*; está planteado en otro terreno.

J. G.: *La marginalidad social sí anduvo presente en alguna novela reciente de Umbral, como* Madrid, 650.

J. C. M.: Ese es otro problema, que parece que la novela de hoy gusta tratar. No digo que el problema de la drogadicción no sea real, pero no se si es representativo, en términos luckacsianos, de lo que ocurre en la sociedad española actual. En el fondo lo que pasa es que exagera o va más allá de lo que es la experiencia de los otros, la experiencia de siempre: la sen-

sación de aislamiento, de dificultad de relaciones, de desencanto con respecto a las ilusiones que se tenían. El mundo de la droga no pasa de ser una suerte de magnificación de todo eso.

J. G.: *Echabas en falta antes un crítico para la novela de Muñoz Molina. ¿Existe la figura del crítico de referencia?*

J. C. M.: No, desde luego, hoy no existe ese crítico de referencia y no parece tampoco que el nivel de la crítica, en una consideración colectiva, sea demasiado alto. Los propios modos de operar parecen conspirar contra su eficacia, con la presión semanal a la que se ve sometido el crítico para leer y escribir su reseña, con el apremio de la editorial y el de su propio periódico. No parecen las mejores condiciones para ejercerla con un poco de sosiego. Y no creo tampoco que haya una especial incompetencia o una dependencia demasiado onerosa de los compromisos previos del propio medio, aunque haya casos de eso bien visibles. Me inclino más bien a pensar en la mera inmadurez de una buena parte de la crítica, muy fácilmente seducible y quizá demasiado presionada por las mismas editoriales, aunque no llegaría yo a sospechar ahí formas de soborno sino más bien de precipitación o inmadurez en el juicio.

J. G.: *¿Es todavía escasa la reflexión de los novelistas sobre su propio oficio?*

J. C. M.: Yo tengo la impresión de que a los novelistas se les obliga a hablar mucho. Toda la parafernalia de la vida literaria les obliga en primer lugar a leer a sus críticos, a encontrárselos periódicamente y a exponer ante públicos muy diversos, por qué escriben así, etc. Y a pesar de que aparentemente tienen la obligación de reflexionar sobre sí mismos, tengo la impresión de que muchos no aprenden nada de este tipo de reflexión y que en el fondo es vacía y repetitiva. A menudo se ven obligados a manejar una jerga técnica mal aprendida pero que es la que esperan los críticos de él; tienen que escuchar atentamente a un crítico del que probablemente no entiende una palabra, e incluso puede que el crítico tampoco sepa exactamente lo que dice.

J. G.: *El contramodelo ejemplar es seguramente Juan Marsé.*

J. C. M.: Exactamente, y en algún lugar habrá que decir que es uno de los novelistas, o incluso *el* novelista de esta etapa. Nos olvidamos siempre

por su discreción pero también porque sus novelas la gente las lee muy bien, no plantean ningún problema a nadie. Y eso lo ha apartado aparentemente de toda la feria de vanidades en la que se mueven (o nos movemos) los demás. Pero si alguien es capaz de crear personajes vivísimos, de hacer crepitar la prosa como un incendio, de tener esa suprema piedad por los suyos que inventó Tolstoi, ese es, sin duda, Juan Marsé.

J. G.: *Me gustaría que te refirieses a una observación tuya de tu último libro,* De posguerra *sobre la perduración hasta el mismo 1990 de la posguerra como ámbito moral.*

J. C. M.: No es un rasgo que me parezca patológico: lo patológico fue lo que ocurrió. Por lo tanto, no designa ninguna complacencia en la patología y lo que resulta absolutamente revelador es que esto se ha transmitido. No solamente se trata de los novelistas de la guerra, los que combatieron en ella –pongo por caso a Cela, o los que eran jóvenes como Juan Benet–, sino incluso escritores como Muñoz Molina, que sigue con el testigo pero se lo tiene que inventar realmente todo.

¿Por qué ha ocurrido esto en España? En primer lugar porque la guerra estuvo presente en el país hasta 1975. De algún modo todavía lo está por las peculiares características de la transición; se debate todavía si los obispos tienen que pedir perdón o no. Y es que es una metáfora de muchísimas más cosas que este país ha ido resolviendo, pero que ciertamente están ahí y fueron muy gordas: la destrucción de la organización de las clases obreras, la destrucción de un sistema de emancipación moral de clases medias y clases obreras, la creación de aquella peculiar aristocracia, mezcla de la tradicional, de los nuevos ricos, especuladores y de las figuras del régimen. Es que todo ello sigue presente, y ¿cómo no va a estarlo si acaba de morir el marqués de Villaverde?

Y cuando lees a gente como Félix Romeo, uno sospecha que les debe coger muy lejos, pero no se hasta qué punto les coge tan lejos. Mientras alentemos las personas que de un modo u otro hemos vivido la posguerra y me atrevería a decir incluso que mientras los pocos que nos hemos empeñado en mantener una constante moral, histórica, transmitamos una visión histórica a las personas que nos rodean, o a nuestros hijos, me parece que el tema tiene para días. Cosa que tampoco tiene que llamar la atención, porque en Alemania está viva la lucha contra el nazismo como lo está en Italia contra el fascismo, afortunadamente. Hace dos años recibí el discurso que el historiador Adriano Prosperi redactó para celebrar el aniversario de la liberación de su ciudad, Pisa. Todos los años se pronuncia un discurso

pero esta era la primera vez que lo pronunciaba una persona que no había sido combatiente. El discurso es precioso, y no sólo me gustaría haberlo escrito sino que me gustaría haberlo podido decir, que en este país hubiese la posibilidad de que un día, un 20 de noviembre veintitantos años después de 1975, algunos se reunieran para decir lo que fue el franquismo.

J. G.: *Muchas novelas tienen como tema de fondo la transición, el desencanto...*

J. C. M.: Incluso hay algunas novelas misteriosamente olvidadas. Una de ellas, que contribuí a publicar, *La baba del caracol*, de Ramón Gil Nogales, explica la llegada de un grupo de emigrantes a Barcelona en los años cincuenta, universitarios que empiezan a trabajar. Uno de ellos logra tener relación con una familia, también originaria de Huesca, que ha hecho una fortuna en la construcción. Acaba liándose con la mujer del amo, tiene su castigo correspondiente porque le organizan una trampa fenomenal, lo meten en un pufo gigantesco y acaba en la cárcel. Se publicó en 1983 o 1984, en Zaragoza; la había llevado Carmen Balcells pero no la quiso ninguna editorial. Yo creo que fue una novela enormemente importante, bien escrita, de corte muy tradicional, pero de muchísima dignidad literaria e inventiva. Es una cosa un poco insólita, porque no hay muchas novelas donde se haya procurado entrar en ese mundo bullente de finales de los sesenta, donde salen ingredientes de los que condicionaban entonces por una parte la vida de la pequeña especulación. Eso no se ha vuelto a escribir. Hay algunos signos sobre ese ambiente en algunas novelas, pero sin acabar de desarrollarlos. Siendo una novela que consiguió incluso la aceptación de algún crítico como Rafael Conte no ha tenido la menor difusión y vale la pena leer.

J. G.: *¿Ha funcionado con ascendencia clara de modelo literario la tradición española reciente en los nuevos novelistas?*

J. C. M.: No, aparte de la de Juan Benet en el caso de Javier Marías y la de Juan Marsé en el de Muñoz Molina. Lo cual quiere decir que en estos años hay una serie de escritores que han demostrado que son buenos y que proceden de ámbitos distintos. En Luis Mateo Díez, que me interesa mucho, no descubro un antecedente español claro, y eso que tiene una prosa espléndida. O José María Merino, que me parece un cuentista excepcional y con una rara imaginación.

J. G.: *En cierto modo, esta explicación también discute implícitamente que la novela española haya dejado de experimentar, que es observación muy común, cuando bien pudiera ser que partiéramos de una noción de experimentalismo ligada a las fantasías lingüísticas y los destrozos estructurales de los años setenta.*

J. C. M.: Sí, desde luego, lo que exhibe buena parte de la novela española desde 1975 es la voluntad de buscar formas propias y diferenciadas, sin modelos inmediatos demasiado precisos. En el fondo viene a desmentir ese abandono aparente de la experimentación. Quizá lo que sucede es que por experimentación se entiende algo que en efecto, y afortunadamente, nadie practica ya. Y, en cambio, lo que parece muy cierto es el esfuerzo de búsqueda de la propia voz, el hallazgo de una forma personal y reconocible de contar las cosas. Quizás eso es lo que otorga, al cabo, el marchamo de auténtico novelista (da un poco de vergüenza unir ese adjetivo y ese sustantivo, a estas alturas). Eso es lo que me parece hallar en la espléndida manera de narrar las cosas que tiene Álvaro Pombo, subrogándose tan hábilmente en la voz y en el punto de vista de sus personajes. O lo que hace Marías con su constante tartamudeo rectificatorio. O lo que logra Millás, a cambio, con la tersura diáfana de su precisión casi clínica. O Eduardo Mendoza con su habilidad para convertir la realidad en una suerte de magia ajena a la causalidad ordinaria. O Luis Mateo Díez al dominar las elipsis (pienso en sus cuentos), o Merino al poner de pie una fantasía inquietante.

J. G.: *¿Se te ha ocurrido hablar alguna vez de novela femenina?*

J. C. M.: Quiero evitarlo, me gusta evitarlo, pero a veces resulta pertinente. El paradigma de novela española actual está configurado para que exista una novela de confesionalidad femenina, ciertamente. Es posible incluso que sea necesario ese feminismo literario, pero debería ser una fase transicional hacia una normalización.

J. G.: *¿Ha afectado la normalización comercial e institucional de la novela negra o policíaca a la novela que no pretende sujetarse a sus formas? ¿Ha existido algún tipo de influencia en técnicas, recursos, estilo?*

J. C. M.: Sí, sin duda. Porque hay un hecho cierto: se lee cada vez menos novela policíaca, como se lee cada vez menos novela de ciencia ficción, estragada por la novela de rol, de imaginación tonta. Pero resulta que cuando hay una clara aceptación de la novela policíaca, se adoptan modelos

policíacos como el propio Muñoz Molina, en su última novela. Quizá porque son moldes apropiados para tramas perplejas, expectativas de descubrir algo, porque son apropiados para la desconfianza con respecto a la realidad aparente. Son una buena metáfora, y ciertamente porque comportan elementos de narratividad tradicional que a la gente ahora parece que le gustan más.

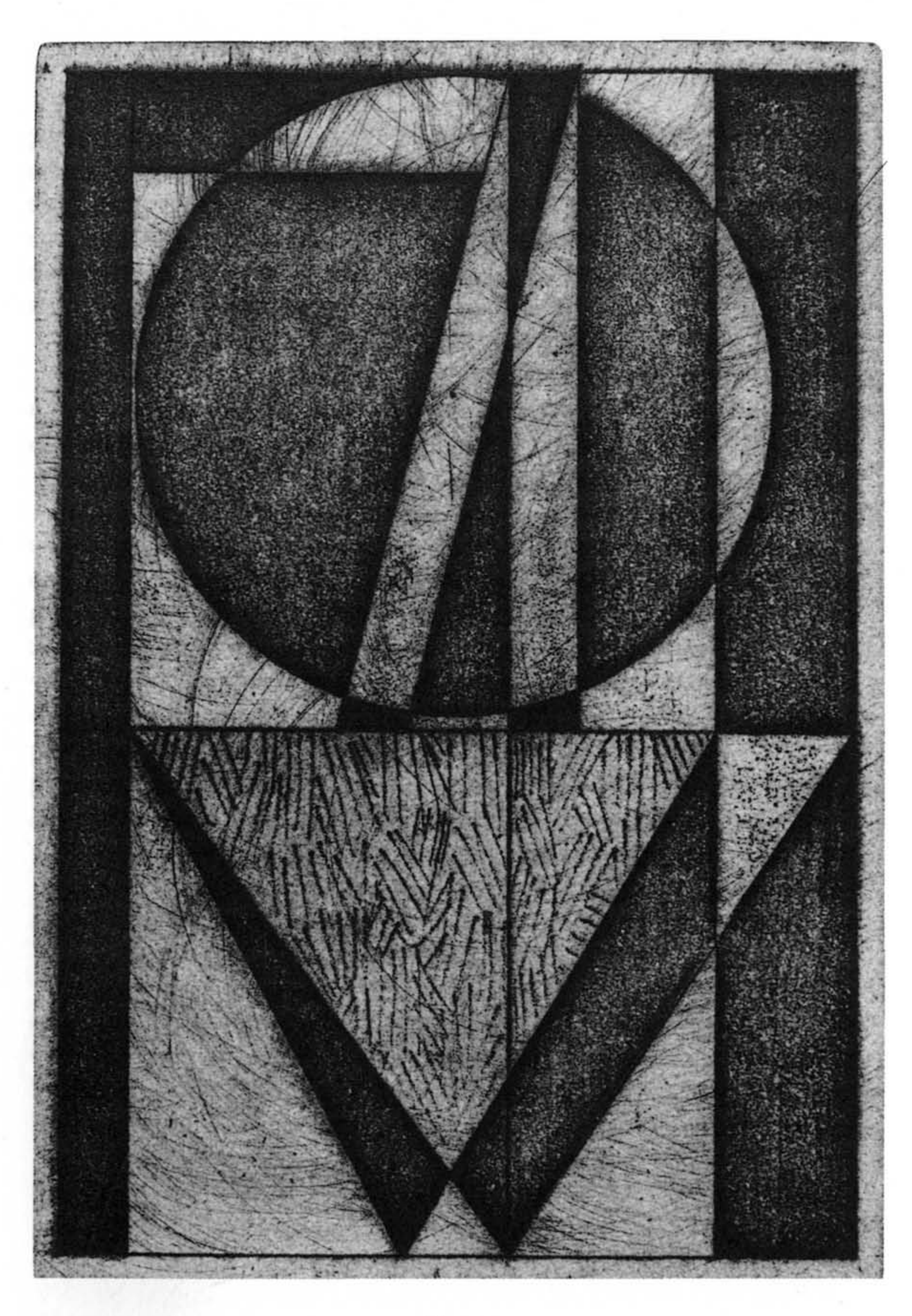
J. G.: *¿Tienen un espacio propio o alguna incidencia específica en la novela española las traducciones de narradores gallegos, catalanes o vascos de los últimos años?*

J. C. M.: Yo lo que siempre he deseado es que todos pudiéramos leerlos en su propio idioma. No sé si Manuel Rivas, que es un gran escritor, o Suso de Toro, han cambiado algo, y en el caso de los catalanes, tampoco me parece demasiado visible. De Quim Monzó son pocas las cosas traducidas al español, aunque sí las hay de Moncada, o de Miguel Angel Riera. Sí es verdad que el propio Quim Monzó sería el representante más claro de la diferencia de Cataluña con respecto a España, en un sentido que no comparten ni Galicia ni el País Vasco: el tipo de problemas que propone, el peculiar humor de su literatura son representativos de ese talante distinto de la sociedad catalana desde 1975.

J. G.: *¿Ha logrado la novela española una aceptación natural como literatura europea?*

J. C. M.: Sí, entre otras cosas por novedades objetivas como el hecho de que en los últimos años el diez por ciento de los universitarios españoles convive con universitarios de otros países de Europa a través del programa Erasmus. La importancia de esto es capital porque la noción que implica es la de la equiparación de España con cualquier otro país europeo.

PUNTOS DE VISTA



Zipangu

Tiempos extraños
La pluralidad humana como diversidad temporal

Daniel Innerarity

La conducción de la propia vida, el modo de llevar a cabo nuestros fines, está en función de la respuesta que demos a la cuestión de si estamos solos en el universo. La relación con otros sujetos –reconocida, apreciada o lamentada– modifica sustancialmente la idea que nos hayamos forjado acerca de lo que pueda ser una vida buena. Pues bien, los otros son, fundamentalmente, otros tiempos. Convivir significa acompasar razonablemente el tiempo propio y el tiempo de los demás. La principal fuente de extrañeza es la temporalidad de los demás, no tanto su localización en un espacio alejado. Además, con esos tiempos extraños nos relacionamos más que con los lugares lejanos. Voy a tratar de defender una concepción más temporal que espacial del otro, con todas las consecuencias que se siguen de esta consideración. La hospitalidad resultará una cuestión estrechamente vinculada al respeto del tiempo de los demás y no tanto –o no sólo– un respeto de sus ámbitos espaciales.

1. El otro como categoría temporal

El hombre es un ser extemporáneo, un animal de temporalidad excéntrica, alguien cuyo tiempo no está en perfecta coincidencia con el de los demás. También desde el punto de vista del tiempo habitamos el mundo en plural. Considerado desde la propia temporalidad, el otro es generalmente un ser inoportuno, que se nos escapa o detiene nuestra velocidad particular, alguien que tiende de manera molesta a adelantar o retrasar. Entre unos y otros se interponen las múltiples disonancias del antes y el después, que son reguladas por un conjunto de virtudes eminentemente temporales, como la paciencia, la constancia o la puntualidad.

Los otros son los más lentos o los más rápidos que nosotros, los que habitan una temporalidad que, por las razones que sean, nos resulta extraña o nos parece impropia. Con la pérdida de significado del territorio el espacio

ha cedido al tiempo su función central en las disputas humanas. Los nuevos extraños no son los que viven lejos sino los que viven en otro tiempo. Los márgenes no son un ámbito territorial sino una categoría temporal. El respeto tiene algo que ver con las categorías espaciales –con límites, umbrales y fronteras, con sedes, jerarquías, centros y periferias– pero también con categorías espaciales como la paciencia, el ritmo, el acompasamiento, la puntualidad, la coordinación y la demora. El actual «provinciano», el «localista», el habitante de la «periferia» es un narcisista de su propio calendario o alguien a quien no se permite acoplar su tiempo a un tiempo público en el que se tramitan las oportunidades vitales, como el poder, el empleo o el reconocimiento. El marginado no está en la periferia espacial sino que vive literalmente en otro tiempo.

La guerra de los sexos, por ejemplo, tiene una significación más temporal que espacial, es un conflicto entre la explosividad y la ternura, una tensión inédita entre el deseo y la lealtad. Por eso no se entiende bien, a mi juicio, la liberación de la mujer si se apunta únicamente a la constitución de un espacio particular. Lo discutible es el entramado público de los tiempos que se configuran en el mundo de los medios de comunicación, en las costumbres sociales y las legislaciones. Tal vez Virginia Woolf debería haber reivindicado un tiempo propio, más que un espacio privado, como cifra de la emancipación. La discriminación entre los sexos, los conflictos de interés, las exclusiones sociales, las formas sutiles de poder se articulan en torno a una dominación del tiempo más que a una posesión del espacio. Los mecanismos de exclusión son hoy menos ocupaciones del territorio que apropiaciones del tiempo de los demás, bajo la forma de la aceleración, la impaciencia o la impuntualidad. Este es el nuevo eje de los conflictos sociales: imponer el tiempo. Aunque tal vez no seamos muy conscientes de ello, ya no luchamos tanto por apropiarnos de determinados espacios, por trazar fronteras y asegurar emplazamientos como por quitar el tiempo a otros, por hacernos con la hegemonía del tiempo. Las fronteras se crean con la velocidad y no con el asentamiento; se trasgreden con la aceleración y no con el desplazamiento.

Buena parte de las decisiones que adoptamos, personal o colectivamente, implican decisiones acerca del tiempo de otros, en el pasado y en el futuro. Con la amplitud inusitada de muchas de nuestras acciones estamos operando en tiempos que fueron o que serán de otros. Continuamente estamos seleccionando qué queremos conservar o desechar del patrimonio que otros nos entregaron y qué vamos a dejar a quienes vengan después. El alcance futuro de nuestras decisiones es verdaderamente espectacular y merece una atención cada vez más responsable. Estamos en condiciones de hipotecar

las generaciones futuras con medidas que condicionen el tiempo en que han de vivir. El futuro es una magnitud que manejamos continuamente, que tenemos a nuestra disposición, cuando hacemos determinadas operaciones económicas, cuando actuamos sobre el medio ambiente o diseñamos un determinado entramado institucional. De ahí que sea necesario preguntarse por la legitimidad de esa posesión o por el uso que hagamos de una magnitud que sólo es parcialmente nuestra.

La humanización de los conflictos sociales y la construcción de la convivencia humana es una tarea de regulación del tiempo. Quien gobierna debe preguntarse si dispone las cosas de tal manera que no haya discriminaciones temporales. La nueva vigilancia es, sobre todo, una observación sobre el flujo de las cosas y la medición de esas diferencias en el orden del tiempo que es necesario acompasar de alguna manera. Gobernar es permitir la coordinación temporal entre una multitud de sujetos que viven en un tiempo plural. La derecha y la izquierda están hoy mejor representadas por categorías temporales como los rápidos y los lentos o los instalados y los recién llegados. Quien insista en situarse en el espacio estará perdiendo el tiempo.

En cualquier caso, la configuración humana del tiempo es una modalidad de nuestra personalidad en la que se ponen en juego multitud de dimensiones de nuestro talante moral. Vivir bien es inseparable del cultivo de una temporalidad que no viene completamente determinada por el curso del tiempo natural, es un ámbito de ejercitación de la libertad en la concurrencia con otras libertades. Entendería mal la libertad propia quien únicamente viera en la ajena una inevitable limitación. Algo similar cabe decir del tiempo. La comunicación social supone una ampliación de las posibilidades de relación, es decir, de las temporalidades con las que uno tiene que ver. Quien actúa en un sistema social, no está clausurado en la secuencia de sus propias acciones, sino que puede acceder a otras configuraciones temporales más allá de la comunicación presente (Luhmann 1980, 1, 248). El tiempo ajeno puede ser incluso una ampliación del tiempo propio, como la libertad ajena es susceptible de incrementar la propia libertad.

Pero esta articulación de los tiempos es el resultado de un aprendizaje que no siempre es fácil y gratificante; está atravesado por la experiencia negativa que, tratándose del tiempo, suele tener la forma de la espera, el retraso, la impuntualidad, el avasallamiento o la impaciencia. Existe además la dificultad de que la coordinación entre los tiempos humanos carece de medidas objetivas absolutas. Los tiempos humanos no se determinan exclusivamente por las medidas del tiempo físico sino que incluyen categorías que involucran el temple personal, el carácter de la época, el medio social o el momento cultural. El tiempo humano es más complejo de lo que

una cronología puede establecer. El tiempo es una determinación de sentido. Un acontecimiento no se limita a acontecer, sino que acontece con una relevancia concreta y, en función de esa relevancia, vuelven a organizarse el pasado y el futuro. Formas parte de la condición humana distendida en el tiempo la posibilidad y la necesidad de reinterpretar el pasado y replantearse el futuro en virtud de los acontecimientos que tienen lugar en el presente. Cuanto sucede modifica el orden de las relevancias, que no es algo irrevocable. Todo lo que haya en la condición humana de benigno y de dramático se debe a esta ambivalencia propia de quien posee el pasado y el futuro de manera imperfecta, o sea como realidades cuyo sentido puede modificarse.

2. La experiencia de la alteridad temporal

Se podría entender la madurez como la adquisición de una determinada experiencia: la de la incongruencia entre el tiempo del mundo y el tiempo de la vida. No hay personalidad sin el descubrimiento de esta discrepancia; no hay conducción racional de la vida sin atender a las consecuencias de esta discrepancia. Nuestro tiempo no es el tiempo (del mundo o de los demás). Estamos inscritos en categorías temporales que no coinciden con nuestras medidas.

En un libro memorable titulado *Tiempo del mundo y tiempo de la vida* (1986), Hans Blumenberg examinó con atención las complejas relaciones que configuran estas dos medidas del tiempo en los orígenes de la modernidad. Este libro está dedicado a señalar la importancia que las formas objetivas del tiempo han desempeñado en la configuración del tiempo subjetivo. Precisamente el descubrimiento de la temporalidad inabarcable del universo –por ejemplo, del tiempo que tarda en llegarnos una luz estelar emitida en un espacio muy lejano– provocó una insólita conciencia de la propia insignificancia. Los escenarios cósmicos no coinciden con los escenarios históricos y estos tampoco se pliegan a las medidas del tiempo individual. El sujeto se ve así sacudido por unas magnitudes temporales inabarcables, que le ofrecen un contraste evidente con su temporalidad singular. La enseñanza de esta discrepancia es el aprendizaje de la alteridad temporal y de la relativa insignificancia de nuestras propias medidas.

Pero existe también la terquedad que consiste en aferrarse a las propias magnitudes como si fueran magnitudes cósmicas y sociales, como si no tuvieran que someterse a otras consideraciones. La equiparación entre el tiempo del mundo y el tiempo de la vida es la fuente de explicación de

fenómenos muy diversos, incluso contrapuestos, articulados en torno a los polos de la ingenuidad y la locura o sea dos medidas inapropiadas de lo humano.

La primera de esas posibilidades de congruencia la ejemplifica Blumenberg en la historia de la hija de un guardabosques. La muchacha desconoce los caminos que atraviesan el bosque en cuyo interior se encuentra su casa. «¡Feliz ignorancia! Para esta joven todos los conocimientos geográficos terminan más allá de un cuarto de milla y el mundo se pierde en lo indeterminado. La esfera de su actividad no era más pequeña que la de su mundo... ¿Qué amplitud puede alcanzar la esfera del pensamiento en una cabeza semejante?» (1986, 56). Es la fascinación de lo singular, de la coincidencia entre mi mundo y el mundo, lo que deja ver la metáfora del jardín propio. *Il faut cultiver son propre jardin*, decía Voltaire, como Rousseau o Epicuro, como la habitación privada que recomendaba Virginia Woolf a las mujeres. Esta nostalgia de la finitud la describía Hölderlin como un viaje hacia la libertad concreta: «refugiarse en algún valle sagrado de los Alpes o de los Pirineos, y comprar allí una casa amiga y la suficiente tierra fértil que se requiere para la dorada mediocridad de la vida» (Hölderlin 1928, III, 133). Es la grata simplicidad de una vida y un mundo que coincidan en amplitud, sin desajustes que compliquen nuestra percepción de la realidad: tiempos extraños, zonas desconocidas, espacios de oscuridad, ámbitos ininteligibles, exceso de complejidad... ¡Qué felicidad y –al mismo tiempo– qué limitación! De ahí la nostalgia de lo ingenuo y el odio a la incongruencia entre el mundo y el pensamiento. La vida debería estar gobernada por un único tiempo, el mío, claro está. Pero el tiempo del mundo y el tiempo de la vida se separan inevitablemente y este es uno de los primeros descubrimientos que se hacen, casi siempre de manera dolorosa o como una decepción. Lo que pasa son historias, de las que ninguna es la única, aunque algunas se presenten como si lo fueran.

Por medio de otra historia se muestra cómo la simplicidad también puede convertirse en atrocidad. El monismo del singular superlativo es inocente cuando el mundo que se controla es un pequeño claro de bosque, pero dramático cuando no conoce límites. Nikolaus von Below cuenta que Hitler, tras la ofensiva de las Ardenas, declaró con dramática solemnidad que «no capitularemos nunca. Podemos perecer. Pero arrastraremos al mundo con nosotros» (Haffner 1978, 14). Hitler ya había subordinado sus planes políticos a su propia expectativa de vida. La resolución de someter la necesidad de un tiempo objetivo a la posesión de un tiempo subjetivo fue una decisión por la guerra, que aceleró todo hacia el desastre final. El paranoico de conciencia mesiánica debió de pensar: detrás de mí no puede venir

nada. El tiempo del mundo y el tiempo de la vida se hunden simultáneamente. En el caso extremo de la paranoia la vida propia se convierte en medida del sentido histórico y social.

Lo que parece falsificar la vida es la fijación en el propio tiempo de la vida, la desconsideración de los otros tiempos. Blumenberg formula de la siguiente manera la verdadera modestia de quien ha advertido la particularidad de su tiempo existencial, su diferencia con respecto a otros tiempos posibles: «El sujeto mundano se realiza en la medida en que hace la más difícil de todas las concesiones que se le pueden exigir: que su mundo no sea el mundo, que su tiempo vital, en conexión con todos los tiempos de la vida, no se convierta en el tiempo del mundo... Es la renuncia a ser la medida de todas las cosas lo que permite al sujeto descubrir el sentido de su existencia» (1986, 306). La madurez es, en buena medida, el reconocimiento de la pluralidad, también de la pluralidad temporal. El mundo en la propia cabeza es una quimera del fanatismo por el singular. Lo que el hombre debe experimentar es la indiferencia del mundo hacia él.

Los escenarios del tiempo que inauguró la modernidad produjeron en el individuo el entusiasmo y la perplejidad ante el espectáculo de una grandiosidad donde la vida individual parecía carecer de significación. Pero asimismo los formatos sociales adquirían unas dimensiones inauditas, por lo que también se hizo presente, junto a la alteridad cósmica, la alteridad social del tiempo. La medida de los grandes acontecimientos históricos –las revoluciones– fue tomada de los movimientos cósmicos e indicaba una misma grandiosidad en contraste con las medidas particulares. De manera menos enfática pero más real, el curso de la civilización moderna no ha dejado de incrementar la presencia del tiempo de otros en el tiempo propio, mediante las diversas formas de comunicación y coordinación entre sujetos dispares. Aparecen así una serie de asimetrías temporales que exigen ser coordinadas por mecanismos institucionales que determinan prioridades o compromisos practicables.

La pluralidad de nuestra arquitectura ambiental no ha sido nunca mayor que ahora. Nunca han coexistido tantas heterogeneidades en una red espacial y temporal tan espesa. Pero esta coexistencia no es siempre pacífica y gratificante. Aunque los mercados financieros estén sincronizados, la experiencia subjetiva del tiempo es que uno llega siempre demasiado pronto o demasiado tarde, que el hombre es algo así como un animal inoportuno, intempestivo. Las relaciones sociales ejercen múltiples coacciones temporales; el tiempo social mismo parece un instrumento de poder y control, creador de dependencias y velocidades aristocráticas. Las desigualdades adoptan una forma temporal: lo mejor es lo más adelantado, la vanguardia;

la forma del mal por antonomasia es la rémora, el retraso histórico o la lentitud. La simultaneidad parece una promesa tan ilusoria como la igualdad en la propiedad o en lo común.

3. Aceleración y privatización del tiempo

La utopía cinética había sido la física moderna de la libertad. Los imperativos éticos eran realmente imperativos cinéticos. El impulso categórico de la modernidad dice: para demostrar que somos agentes de progreso debemos superar todas las circunstancias en las cuales el hombre aparece como un ser impedido en su movimiento, estancado. Lo que caracterizaba al progreso era que la movilidad superaba viejos límites, ampliaba el ámbito de su acción y se hacía valer con buena conciencia frente a los obstáculos interiores y las resistencias externas.

El mundo moderno es un mundo de creciente aceleración, de progreso. La Ilustración tenía, fundamentalmente, prisa. Con ella se introdujo una apremiante necesidad de tiempo, pues había que recuperar el retraso de la razón. Y para recuperar, el único procedimiento era acelerar los procesos. El tiempo, que hasta entonces no era más que un medio en el que hacían su aparición acciones y actores, se convierte en un poder al que todo se confía en virtud de su mera cantidad. Este cambio de escala había de tener como consecuencia que el individuo se viera zarandeado en ese nuevo formato universal entre el entusiasmo por las nuevas dimensiones de los proyectos históricos y el desconsuelo ante su insignificancia personal. Es la época del éxtasis de la velocidad.

Hay incluso una estética de la velocidad, que se puede ver, por ejemplo, en los *tempi* de la música. En la técnica de la composición se introducen en el siglo XIX nuevas prescripciones de velocidad, en ocasiones hasta el absurdo. El ejemplo más claro puede ser la sonata para piano op. 22 de Schumann. «Tan rápido como sea posible», se indica al comienzo. A lo que sigue un poco más adelante la orden «más rápido». Las técnicas de aprovechamiento del tiempo convierten los movimientos en cintas transportadoras, lo que Chaplin parodió en la invención de la máquina de comer, gracias a la cual podía alimentarse al trabajador sin necesidad de interrumpir el trabajo, o sea, de perder tiempo.

La aceleración social exige una mayor movilidad para todos los procesos culturales. Ser móvil ha adoptado para muchos hombres la forma de una exigencia de *fitness* espiritual y corporal, bajo la forma de los imperativos de disponibilidad laboral, adaptación a los cambios, flexibilidad, colonización laboral de la noche...

La civilización moderna produce una particular confrontación entre el tiempo público unificado coactivo y la pluralidad libre de los tiempos singulares. A diferencias de las sociedades rurales, nuestro tiempo oficial está constituido por el tiempo descualificado de los relojes. Por eso, frente a la coerción que ejerce una simultaneidad universal crece la necesidad de delimitar el tiempo propio respecto de aquel que nos pone en relación con otros, aumenta el deseo de controlar uno mismo su curso temporal, de afirmar una soberanía temporal contra esa constricción impersonal de los tiempos dominantes. Según esta crítica tan generalizada, la civilización contemporánea nos habría puesto en unas condiciones de vida en las que no tenemos tiempo para nosotros, de tal modo que nos encontraríamos en busca del propio tiempo perdido. El deseo de detener el movimiento de las cosas o el asombro ante la velocidad de los cambios forman parte de la letanía de quejas que acompaña a estas experiencias de aceleración coercitiva del tiempo.

Este lamento es exagerado, como casi todos los lenguajes de las víctimas, e impide percibir alguno de los matices que servirían para esbozar un paisaje menos dramático del mundo en el que vivimos y en el que, bajo la forma de coacción temporal, lo que realmente se presenta son condiciones y ampliaciones de nuestra libertad. De entrada es preciso advertir que, pese al carácter aceleratorio de nuestra civilización, hay movimientos contrarios: con la dinámica de la civilización moderna crece la presencia impertinente de lo que no participa inmediatamente en su evolución. Una cosa no contradice a la otra, sino que se complementan. La cultura está suficientemente fragmentada como para que los movimientos se diversifiquen. La aceleración del curso de la historia va unida a la disminución de su laminaridad, o sea, de la homogeneidad de la corriente. Las velocidades de los movimientos hacia adelante se diferencian. Se forman remolinos en los que se quedan atrapadas dimensiones que no avanzan, sino que giran o se detienen, y en donde crece cuanto necesita estabilidad para su crecimiento. La crítica al tiempo unificado le concede frecuentemente demasiado poder.

Pero es que además la oposición entre un tiempo libre y otro controlado socialmente es abstracta. Así lo puso de relieve, por ejemplo, Heidegger, sosteniendo la idea de que el tiempo que rige la vida práctica no es un tiempo interior exteriorizado, como parecía suponer la interpretación de Bergson. Es falsa la idea de que el tiempo propio sea algo que ya poseemos y que tan sólo hemos de custodiar y hacer valer. Un tiempo propio es tan abstracto como un tiempo impropio. Qué sea el tiempo –también algo así como un «tiempo propio» –es algo que se desvela en el trato con él y no en la introspección intemporal de nuestra subjetividad. El tiempo que el

sujeto percibe como tiempo vivido no es algo que se hubiera perdido en una civilización científica y técnica que privilegia el «tiempo del mundo» con sus enormes y diminutas dimensiones. No es algo que hubiera que recuperar contra las tendencias uniformizadoras de la sociedad moderna. Más bien ocurre que el tiempo vital adquiere su peculiaridad en la misma medida en que el «tiempo del mundo» se nos desvela con todas sus dimensiones técnicas, sociales y prácticas. Como en tantos otros aspectos, también por lo que al tiempo se refiere lo propio es descubierto por contraste con lo extraño.

Es cierto que en la civilización moderna los hombres están constreñidos a aprovechar el tiempo como nunca hasta entonces. Esa presión resulta frecuentemente insoportable. Pero hay otras formas distintas de la aceleración o de la privatización para convertir una constricción objetiva en una ganancia subjetiva de libertad. Son aquellas que tienen que ver con la construcción intersubjetiva del tiempo. Aquello de que *el demonio sabe que tiene poco tiempo* (Juan 12, 12) no debe ser interpretado como una invitación a hacer lo contrario y entregarse a la morosidad; es más bien un apremio para que nos demos aún más prisa que él. Lo cual no significa necesariamente que haya que aumentar la propia velocidad. Puede ser una invitación a abrir nuestro tiempo al de los otros y ganar así tiempo de manera intersubjetiva.

4. La coordinación de los tiempos

El tiempo es el medio de coordinación de las acciones. Gracias a él, los hombres podemos juntar acciones que de otro modo se llevarían a cabo en un solipsismo instantáneo. Si los hombres no fuéramos temporales no podríamos o no tendríamos necesidad de coordinar nuestras acciones. Nuestra condición temporal nos abre una posibilidad insólita de entrelazar temporalidades distintas y abrir unos ámbitos de acción coordinada que constituyen una extraordinaria posibilidad de ampliación de nuestra libertad.

Debido a los cambios culturales han ido perdiendo validez algunas tradiciones en el trato con el tiempo que estaban vinculadas a circunstancias vitales constantes. Nuestra manera de manejar el tiempo se ha liberado hoy más que nunca de la carga de la tradición y por eso aumenta la heterogeneidad de los tiempos observables. También ocurre que en la civilización moderna, al aumentar el número de individuos que participan en un proyecto así como la diferencia de funciones que desempeñan y la distancia espacial, institucional y social en que se encuentran, crece también la necesidad de coordinar temporalmente de un modo explícito sus acciones. Por

otra parte, con la ampliación del alcance social de nuestras cooperaciones aumenta también la cantidad de exigencias que los individuos se dirigen recíprocamente, de modo que sólo pueden mantener su capacidad de colaboración haciendo compatibles esas exigencias sobre la base de una temporalidad asegurada por el calendario y los horarios. Pero es que además también se incrementa el número de proyectos distendidos en el tiempo que deben ser actualmente puestos en marcha para asegurar en un futuro lejano la posibilidad de determinados bienes. Esto obliga a una coordinación temporal añadida a través de grandes espacios de tiempo.

En este contexto se entiende bien por qué la puntualidad es la virtud más propia del tiempo coordinado. La virtud de la puntualidad es una virtud específicamente moderna, urbana. Tiene sentido en una civilización en la que sería imposible la coordinación sin utilizar instrumentos para planificar el tiempo, como el calendario, y para medirlo, como el reloj.

En los comienzos de la civilización moderna la impuntualidad fue incluso calificada de pecado, de tal modo que una virtud específica de la modernidad quedaba asegurada por la cultura religiosa. Norbert Elias ha descrito el curso de la civilización como un proceso de disolución de las constricciones sociales inmediatas que tienen lugar en la interacción de pequeños grupos para actuar en los marcos institucionales de grandes grupos organizados. Con la cantidad y complejidad de las relaciones sociales en las que uno se tiene que integrar crece la necesidad de utilizar el calendario y el reloj como instrumentos de coordinación temporal. El énfasis con que se elevó la puntualidad a la categoría de virtud en los comienzos de la edad moderna se nos ha vuelto un tanto extraño. Pero esto no se debe a que la puntualidad y otras virtudes del tiempo sean menos necesarias, sino a que no necesita ser recordada enfáticamente una norma de conducta que está suficientemente asegurada por lo evidentes que resultan las consecuencias desastrosas de su omisión. El éxito de los asuntos técnicos y las cooperaciones sociales depende de la competencia para aprovechar el tiempo, de tal modo que los agentes mantienen su capacidad de acción si se atienen voluntariamente a las citas y los plazos.

Las constricciones que se derivan de la planificación temporal de nuestras acciones han sido objeto frecuente de crítica. Desde la primitiva Ilustración, la mecánica precisa del reloj se convirtió en símbolo del carácter coactivo de la vida moderna. El curso del tiempo era visto con la misma homogeneidad implacable que el movimiento del péndulo. Las relaciones sociales que tienen su expresión metafórica en el reloj adquirieron un carácter autoritario. Existe una larga historia de rechazo a la metáfora del reloj en nombre de la libertad; como metáforas técnicas para los sistemas

liberales se recurrió a las metáforas de la balanza y el equilibrio (Mayor 1986). Estas imágenes fueron preferidas en virtud de su carácter espacial, dimensión que consideraban más apropiada para el ejercicio de la libertad que la dimensión temporal, fácilmente objetivable.

Pero es conveniente recordar que el reloj se convierte en una metáfora de la coacción por su mecánica y no por su función como instrumento para medir el tiempo a efectos de coordinar técnica y socialmente las acciones. Este aspecto es desatendido por los críticos de la temporalidad que suponen implacable. Olvidan que la medición del tiempo lo convierte en algo disponible, y con la disponibilidad del tiempo, en tanto que tiempo medido, se expanden nuestras posibilidades técnicas y sociales de acción. Esta expansión no es sino el contenido pragmático de una libertad ampliada.

La descalificación de la puntualidad como una virtud represiva olvida los daños que se derivan de un cultivo inadecuado del tiempo, las posibilidades que se pierden con su descuido. No ser puntual significa hacer esperar a otros. Y esperar es un modo desagradable de pasar el tiempo, en el que uno permanece fijado en su mero transcurrir. Esta molestia también es específicamente moderna. Nos hemos desacostumbrado a esperar porque conocemos los beneficios de una buena coordinación temporal. Quien, por incapacidad de ser marginado como una persona incapaz para la cooperación, con quien no se puede contar. La impuntualidad implica la autoexclusión de las oportunidades de comunicación y colaboración social.

5. Tiempo como libertad

La cooperación y la comunicación únicamente pueden tener lugar en un tiempo homogeneizado, en esa magnitud que Heidegger minusvaloró como «tiempo vulgar». Con la amplitud social de nuestras comunicaciones y cooperaciones se amplían también los ámbitos temporales dentro de los cuales tienen lugar nuestros encuentros y las acciones integradas. En buena medida los grupos sociales se constituyen sobre sincronizaciones y forma parte de la unidad de una cultura una determinada unidad pública del tiempo, sin la que sería imposible entenderse. No podríamos establecer, por ejemplo, esa secuencia temporal que vincula generaciones y períodos históricos, ni determinar nuestra edad o fecha de nacimiento, tan importantes para alcanzar la propia identidad (o disimularla, en el caso de quien se quiera quitar años de encima). Solamente podemos reconocer la dinámica de los procesos evolutivos o determinar sus diferentes velocidades por relación al orden de un tiempo homogéneo.

Las protestas contra un tiempo impropio, objetivo y medible, con todas sus buenas razones, tienen también su nota exagerada. Forma parte de la normalidad psicológica la capacidad de orientarse en la universalidad de aquel tiempo que nos permite coordinar nuestra acción con las de otros. Las experiencias del tiempo como una magnitud coactiva muestran una cierta unilateralidad. En ninguna sociedad anterior fue el tiempo una realidad más disponible que en la sociedad contemporánea. De acuerdo con este criterio, ninguna civilización fue tan libre como la nuestra; dispone como ninguna de los medios que nos permiten configurar con libertad el tiempo que se nos concede.

¿Por qué el problema del tiempo ha adquirido una importancia tan grande en la poética contemporánea, en escritores como Proust o Joyce, por ejemplo? ¿Guarda alguna relación esta preocupación poética con la circunstancia señalada de que haya aumentado nuestra disposición subjetiva sobre el tiempo, con el hecho de que *tengamos* más tiempo? Tal vez pueda darse una cierta explicación a esta coincidencia. Los problemas del trato con el tiempo adquieren una especial envergadura cuando los sujetos se autonomizan como soberanos de su propio tiempo, lo que significa que una cantidad creciente de opciones desafía su capacidad de selección exigiendo, por tanto, renuncias y autolimitaciones, de tal modo que la disciplina del tiempo aparece como el presupuesto más importante de la creatividad. La experiencia del tiempo como la experiencia de la libertad creadora fue precisamente el gran tema de Bergson. Cuando el tiempo se tiene es cuando hay que decidir qué se hace con él, mientras que cuando tiempo dispone de nosotros no nos apremia ninguna decisión.

Ahora bien: precisamente esa sociedad que pone mayor tiempo a disposición de los individuos es la sede de experiencias sinceras de pérdida del propio tiempo con su peculiar letanía de lamentos. ¿Cómo se explica esta aparente incongruencia? Quizás se deba a que todos nos hemos convertido en artesanos de nuestro propio tiempo, de acuerdo con las posibilidades de acción multiplicadas que tenemos a nuestro alcance en la cultura contemporánea. La experiencia de que el tiempo es escaso se intensifica con la cantidad de posibilidades de utilizarlo. Esta cantidad de ocupaciones posibles crece más rápidamente que la dimensión del tiempo disponible, todavía no utilizado, con que contamos para el aprovechamiento de tales posibilidades. Las ganancias de libertad que tienen la forma de tiempo disponible son extraordinarias, pero más aún crece el ámbito de ocupaciones significativas entre las cuales tenemos que decidirnos. La cantidad de posibilidades de estar presente, de participar y comunicar es mayor que la cantidad de posibilidades de encontrar para ello fechas en el propio calen-

dario. Niklas Luhmann ha observado a este respecto cómo la «impresión de escasez de tiempo sólo surge por unas expectativas exageradas. Las vivencias y las acciones requieren su tiempo y no se pueden depositar en un espacio de tiempo limitado. El horizonte del tiempo y la estructura de las expectativas deben estar acompasados» (1972, 153). Las selecciones son inevitables, y el problema de acertar en esas selecciones no es sólo una cuestión de discernimiento entre los más y lo menos importante, sino de hacer coordinable nuestro propio tiempo con el de otros, para mantener así esa libertad que tiene quien puede cooperar con otros. En cualquier caso, la organización del tiempo es el único medio de tener soberanía sobre él.

No estamos condenados a elegir entre un tiempo vacío y un comportamiento acelerado. El cultivo correcto del propio tiempo es ciertamente difícil en la sociedad contemporánea bajo muchos aspectos. Pero el trato con el tiempo es algo que puede aprenderse. Llegar tarde o demorarse en exceso no es un destino inevitable. Tampoco es inexorable esa presión que ejerce lo urgente. Hacer algo interesante con el tiempo libre es también una actividad que requiere aprendizaje. Con la creciente libertad temporal aumenta también la pluralidad de formas de utilización del tiempo. La cultura moderna no nos conduce a una sociedad de masas en virtud de su constitución temporal, sino más bien a una sociedad de creciente diversidad de estilos de vida que se deben en buena parte a la variedad de formas individuales de utilización del tiempo. El reloj y el calendario no son otra cosa que instrumentos para la soberanía sobre el tiempo. No es que nos despojen del tiempo propio, sino que lo aseguran.

¿Cómo es posible que la autodisciplina del tiempo constituya una auténtica libertad? Principalmente porque de ese modo los hombres nos constituimos en seres que gozan de varios tiempos, que suman brevedades y se instalan en la multitemporalidad. El hecho de que no estemos solos en el mundo puede ser visto inicialmente como el origen de todas las pérdidas del tiempo, de las que tendemos a hacer culpables a otros. Pero cabe considerar esta circunstancia de otra manera. Hay muchos otros tiempos vitales en los que podemos participar y disponer así –en cierto modo– de sus tiempos. Somos parásitos o huéspedes unos de otros, también en lo que se refiere a la ocupación de sus tiempos. La hospitalidad puede así considerarse como una cuestión temporal. La comunicación con otros nos permite vivir varias vidas, como las de quienes han comenzado antes o las de quienes terminarán después de nosotros. Es posible ampliar la propia brevedad en las dimensiones del pasado, el presente y el futuro. Por eso es injusto definir al prójimo como aquel ser que nos quita tiempo. Los otros representan también la posibilidad de que tengamos más tiempo del que tene-

mos: el tiempo compartido es un tiempo multiplicado. La ampliación de nuestro tiempo vital se la debemos a los demás. Los hombres somos contemporáneos en la medida en que entrelazamos y diversificamos nuestra temporalidad.

Bibliografía

BLUMENBERG, Hans: *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 1986.

ELÍAS, Norbert: *Sobre el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

FABIÁN, J.: *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, Columbia University Press, New York, 1983.

HAFFNER, Sebastian: *Anmerkungen zu Hitler*, München, 1978.

HEIDEGGER, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer.

HÖLDERLIN, Friedrich: *Hölderlins Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, ed. F. Beissner, Kohlhammer, Stuttgart, 1928.

LUHMANN, Niklas: *Politische Planung*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1971.

– , *«Temporalisierung und Komplexität: Zur Semantik neuzeitlicher Zeitbegriffe»*, en *Gessellschaftsstruktur und Semantik* 1, Frankfurt, Suhrkamp, 1980.

LÜBBE, H.: *Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts*, Graz, 1983.

– , *Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart*, Springer, Berlin, 1992.

NOWOTHY, Helga: *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Suhrkamp, Frankfurt, 1989.

MAYR, Otto, *Authority, liberty and automatic machinery in early modern Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1986.

Horas inglesas*

Ferran Soldevila

Londres, 4 de octubre de 1926

Cuando el tren ha arrancado en Dover, anochecía con rapidez. La neblina, muy suave, contribuía a oscurecer el paisaje; los túneles se sucedían. Después de todo lo que he tenido que escuchar estos últimos días sobre el clima inglés y la falta de sol, tuve la impresión de adentrarme poco a poco bajo una bóveda humeante de la que ya no volvería a salir hasta la primavera.

Al cabo de siete horas de viaje, y después de la rápida visión de Londres, recorrida extensamente, la quietud de un cuarto interior orientado a amplios patios completamente silenciosos, la claridad inmóvil de las lámparas del vecindario, pregoneros de vida estable y cotidianeidad sumisa, me han sorprendido agradablemente. Muy pronto, sin embargo, la impresión dominante ha sido ésta: que el silencio entre aquellas altas paredes no estaba quieto, sino que se deslizaba, como un hálito continuo, interminable. Un silencio dinámico, se diría, pese a su paz y su soledad. (*Otras veces, en algún square poco concurrido de Londres, en alguna plazoleta abandonada, en algún jardín aislado, he tenido la misma sensación: el silencio, en Londres, fluye.*)

West Kirby, 6 de octubre

Hemos llegado, con tiempo muy desapacible.

El trayecto entre Liverpool y West Kirby, que tendré que hacer a menudo, me ha parecido desolador. Pese a la llovizna y el ventarrón frío, se veían

* NOTA PRELIMINAR: *Para la confección de este trabajo se ha manejado la segunda edición de* Hores angleses, *Imprenta Clarasó, Barcelona, 1947, que reproduce la editada en 1938 en Barcelona por la Institució de les Lletres Catalanes. En 1970, este diario aparece incluido en* All llarg de la meva vida, *Edicions 62, Barcelona, 1970, primer volumen de unas memorias que Ferran Soldevilla, que fallecería al año siguiente a los 78 años de edad, no pudo completar. Quisiera agradecer a Puri Gómez i Casademont su ayuda en la elucidación de ciertos pasajes, fruto de su trabajo seguro y constante en este libro. En este sentido, dirijo al lector interesado en la figura y obra de Ferrán Soldevila a su espléndido artículo, Puri Gomez i Casademont, «'Horas angleses' de Ferran Soldevila: Una recreació d'Oxton dins la literatura catalana»*, Serra d'Or, *octubre 1997, pp. 39-41, donde en prosa clara y sucinta se inserta el trabajo diarístico de Ferran Soldevila en el contexto de la anglofilia imperante en las letras catalanas de este siglo.*

por los campos algunas figuras aisladas caminando de un lado a otro. En aquel instante, dada su lejanía, no comprendí qué hacían. Luego sí: jugaban al golf.

De la estación al hotel hemos venido por un paseo solitario a ras del mar. Las olas rompían con ímpetu: justo cuando íbamos a entrar en el hotel, nos ha sorprendido una de las más impetuosas, dejando empapados coche y equipaje.

La cena ha sido más bien melancólica: todos los alimentos aparecían revueltos en unas salsas horribles. Apenas he comido.

7 de octubre

Daba gusto ver a hora tan temprana –eran las ocho y media de la mañana– el gran comedor del hotel lleno de personas arregladas y dispuestas para la jornada –bien vestidos, bien afeitados, bien peinados, ellos; bien vestidas, bien maquilladas, bien peinadas, ellas. Daba gusto ver (sobre todo después de la cena de ayer) las mesas colmadas de manjares sencillos, abundantes y nutritivos. Ha supuesto la revelación plena del breakfast inglés, y le hemos hecho justicia. La pensión de Londres no nos lo había revelado sino a medias.

Después he salido. Esto ha supuesto la revelación de la arquitectura inglesa –arquitectura de chalet o villa–, que no había sino entrevisto durante el viaje. Iba de sorpresa en sorpresa y de admiración en admiración. Todo se me antojaba limpio, luciente, como si acabara de nacer: los pequeños jardines, las paredes de ladrillo o falso granito, las ventanas con sus cortinitas blancas, los tejados de pizarra.

Ahora estoy en una sala del hotel. No me acompaña nadie. El fuego resplandece mansamente; el sol penetra como un tibio polvillo dorado. Fuera, el cielo es tenue, azulado, y el agua del mar se me antoja hechizada. Una palabra viene a los labios: *felicidad*. Pero la reprimo a tiempo. Cabe sentirla, pero no decirla jamás.

8 de octubre

«Y como un eco que dijera: – Ulises...», decía acertadamente Rubén Darío ante la bahía de Palma. Aquí, delante del *Marine Lake* que da forma al estuario del Dee, y de las montañas de Gales, que surgen al fondo, cabría decir:

Y como un eco que dijera: – ¡Tristán!...

11 de octubre

En clase. Un alumno:

– Aborrezco la historia de Inglaterra.

Yo

– ¿No eres inglés?

– No, señor: soy galés.

Y el compañero que tenía a su lado, también galés, se ha apresurado a darle la mano. Me he explicado entonces por qué, momentos antes, al recordar casualmente aquellos versos de Quintana –Trafalgar, Nelson– que acaban:

Inglés te aborrecí, héroe te admiro.

Ha golpeado levemente la mesa con la punta de los dedos, como si asintiera.

Sus otros compañeros, ingleses, no se han inmutado en lo más mínimo. Y me ha dado por pensar en el conflicto que un pequeño episodio como éste, tan interesante, habría provocado en una universidad española.

15 de octubre

En clase. Pretendía introducir alguna modificación en el horario. Sugerí la tarde del miércoles. Un alumno:

– El miércoles por la tarde no hay clase, para que podamos hacer deporte.

– ¿Y el sábado?

– El sábado tampoco.

16 de octubre

Es curiosa esta sensación de desprendimiento y lejanía que experimento hacia los asuntos de allá abajo cuando llego a un país extranjero. Y es curioso cómo, muy pronto, todo aquello vuelve a ganarme poco a poco para su causa y me obliga a referirle todo lo que veo, todo lo que pienso y todo lo que hago.

17 de octubre

No acababa de entender la cuestión de las propinas en este país. Daba, como he leído no se dónde, un tanto por ciento superior a lo que es costumbre en el continente: tenía la impresión de que no me hacían caso. He preguntado sobre el criterio a seguir: «No tiene importancia», me han respondido algunas personas. Mi espíritu, predispuesto a la admiración, ha encontrado en esta indiferencia una señal de superioridad. Y, sin embargo, no me lo acababa de creer. Habría querido hacer la prueba, una vez, una sola, de no dar propia, para ver si realmente no interesaba. Pero no encontraba nunca la ocasión: no me atrevía a arriesgar un intento.

Al fin, hoy he encontrado el momento. Y me he arriesgado. Y todavía tengo remordimientos. Probablemente tardarán en borrárseme. Y, con todo,

si alguna vez he creído justificado demostrarle a un barbero mi descontento con su trabajo, ha sido sin duda ésta.

Era la primera vez que iba a cortarme el pelo en Inglaterra: el hecho tenía su importancia y sus peligros. Me senté en mi butaca y, mientras me contemplaba en el espejo, constaté lo que uno ha constatado tantas veces, es decir, que justo cuando vamos a cortarnos el pelo es cuando el pelo tiene la longitud apropiada y cuando el peinado está como debe estar.

El arte del peluquero consciente –reflexionaba yo mientras el peluquero preparaba el servicio– tendría que cumplir este designio: que el cliente, al salir de la barbería, tenga la impresión de no haber entrado. Afeitar el cogote, remarcar el contorno de las orejas sin hacerlas destacar, poca cosa más... Pero esto, por sí solo, ¿qué peluquero es capaz de hacerlo? Él querrá precisamente lo contrario, que se vea bien que esa cabeza ha pasado por sus manos. Hacen falta, por parte del cliente, órdenes muy precisas, conminatorias y una vigilancia discreta, en especial en ciertos momentos decisivos. Si no, un hombre se expone de golpe a encontrarse materialmente con una cabeza nueva. A veces, sin embargo, pese a las palabras y la vigilancia... Un golpe de tijeras, un golpe de máquina, y ya no hay remedio.

¿Es esto lo que me ha pasado? No sabría decirlo. Yo bien que me he explicado, con palabras y gestos. Bien que he vigilado. Bien que le he advertido. El hombre no sabía cómo salirse de aquel embrollo. No sabía sino cortar, cortar. Hasta que al fin me he decidido a decir basta. Y me ha quedado la cabeza como una seta.

Si no me lanzaba entonces a hacer la prueba de la propina, no me lanzaría nunca. Cabía, empero, espiar bien todos sus efectos. El rostro de aquel Fígaro boreal los ha mostrado con generosidad. Al principio, seriedad. Después, a medida que constaba el carácter definitivo e irrevocable de mi abstención, sus rasgos faciales se han alargado, han empalidecido –no exagero–. Mientras me anudaba la corbata y continuaba, ante el espejo, mi inspección psicológica, he estado a punto en más de una ocasión de reparar mi falta. Pero no lo he hecho: por un lado, una suerte de rapto de travesura me empujaba a proseguir mi experiencia hasta el final; por otro lado, aquel rostro de dignidad ofendida me imponía un poco y me impelía a poner fin a la escena lo antes posible. Al fin, al abrir la puerta para salir (el hombre ya enjabonaba a otro cliente), me he vuelto para desearle buenos días. Me ha devuelto el saludo. Pero aquel rostro... aquel rostro ya era la máscara de la Tragedia.

¡Que si tiene importancia la propina!

18 de octubre

Parece que los pronósticos relativos a la falta de sol deberían empezar a cumplirse. Sin embargo, desde que hemos llegado a Inglaterra, sólo hemos dejado de ver el sol un día; y hoy ha lucido, desde el alba hasta la puesta, sobre un cielo puro, tenue, exquisito. Ya por la mañana jugueteaba al contraluz en las cortinas de nuestro cuarto. Mientras me dirigía a Liverpool, se entretenía empujando suavemente la neblina hacia los pueblos más lejanos. En la ciudad hacía relucir el lodo de las calles, y sonreír un poco al cielo recortado contra la negrura de los edificios. Al anochecer, moría como oro mate en los cristales de nuestras ventanas. He mirado afuera: iba a ponerse tras las montañas de Gales. Su desangrar teñía las aguas del estuario.

31 de octubre

Mis W.: «Los domingos no se toca el timbre» (faltaba una cucharilla para el té). Seguramente por esto la criada, cuando he llamado esta mañana, tenía una cara tan seria.

1 de noviembre

Delante de la universidad, en un edificio de planta baja construido *ad hoc*, tienen su asociación los estudiantes: la *Union*. Al inscribirse, pagan, con la matrícula, una cuota (2 libras, 7 chelines y 6 peniques) que incluye el *Guild of Undergraduates* y el derecho a hacer uso de los campos de deporte que tienen a tres millas de la universidad. Son en total entre 1.500 y 2.000 socios. En la *Union* hay salones de lectura, comedores, billares, etc. Muchos estudiantes toman aquí su lunch: hay mesas para unos ciento cincuenta. Existe separación de sexos. Un ala del edificio para los chicos, la otra para las chicas, y puertas de entrada diferentes. En el medio, sin embargo, una gran pieza común: el salón de actos y de baile. Hay tres o cuatro bailes cada mes. El primer baile del curso se da en honor de los nuevos estudiantes. Los profesores también pueden asistir, y los hay que bailan– con las profesoras o con la alumnas.

8 de noviembre

Hoy, en el Mersey Railway, he visto a una mujer embarazada. Se me hace que es la primera que he visto desde que estoy en Inglaterra. Y ya hace un mes que estoy.

10 de noviembre

Me dicen que aquí dejan pasar tres o cuatro días antes de enterrar a los muertos. ¡Y pensar que nosotros, no bien han pasado veinticuatro horas, nos los quitamos de encima!

18 de noviembre

Miss P.: «Hasta los siete años, a los niños basta con enseñarles urbanidad. Más es llenarles la cabeza inútilmente».

1 de diciembre: atardecer

Hemos ido a Heswall para inscribirnos en el registro policial y obtener los permisos de residencia. Al anochecer, difuminadas entre la bruma, las casas se ofrecían acogedoras, con luces encendidas que parecían hablar de la paz de los interiores en medio de la desolación y la fugidez del exterior. Basta echar un vistazo a este espectáculo para comprender por qué en este país el *hombre* tiene una importancia esencial.

7 de diciembre

Trayecto, que hago a menudo, entre West Kirby y Liverpool. En Holylake, una hilera de chalets a lo largo de la vía. Meols: una estación minúscula, elemental, pero con el prestigio del agua: un estanque donde se reflejan árboles raquíticos. Más allá de Meols, una llanura cenagosa, campos tristes y árboles misérrimos que semejan olivos menorquines. Una torre de vigía, al fondo, gris y solitaria. En Moretón empiezan las barracas: de todas dimensiones, colores y categorías; desde la barraca sórdida hasta el chalet pequeño, simple y coqueto, levantado a ras de suelo, con las cortinitas blancas. (Hay que decir que todos tienen cortinas: lo que varía es la calidad, el color y la limpieza). El conjunto, desde el tren, da una impresión de miseria o, por otro lado, de bienestar modesto. Sin embargo, días atrás, el profesor P. me hizo la pregunta:

– ¿No le agradaría vivir en una casita de éstas?

Le hice ver mi impresión.

– ¿Cómo? –exclamó– Tengo un amigo, profesor de Universidad, que vive aquí.

Llanura más dilatada y bella, difuminándose en la neblina, especialmente en mañanas de escarcha. Al llegar, en días de bruma, a la bifurcación de Bidston, la bruma se espesa. Los raíles se alejan y adensan. Las locomotoras pasan desprendiendo en densas bocanadas un humo de una blancura fosca. Uno siente que se acerca a un medio lóbrego y fabril. Asomando por encima del talud de la vía férrea, pueden verse los mástiles de los buques. Hacemos transbordo en el Mersey Railway y nos hundimos bajo tierra –y bajo las aguas del Mersey que, durante tres minutos, fluye sobre nosotros. Liverpool, James Street.

Londres, 11 de diciembre

Pocas cosas me hacen sentir con tal fuerza la pujanza inglesa como el Museo Británico y las chimeneas y locomotoras humeando entre la bruma.

12 de diciembre

Londres-Dover.-En el compartimiento, lleno, frente por frente, un italiano y una italiana que han entablado conversación. Ella, magnífica, semejante a una diosa opulenta –una Juno– pintada por el Giorgione: facciones regulares, ojos azul claro, boca *ampia e celeste*, cabello de un rubio veneciano. Él, pagado, correcto, cabello negro con hilos de plata, monóculo. La conversación anima rápidamente, con fuego meridional, a estas dos figuras que a primera vista uno podría tomar por impávidas y nórdicas. Ellos mismos se han engañado: ella lo ha tomado por norteamericano; él a ella, por inglesa. Y resulta que él es genovés y reside en Viena; y ella es veneciana y reside en Londres.

El flirt ha comenzado de buenas a primeras. Al poco rato (ella iba sólo a Dover, acompañando a una amiga sentada en silencio a su lado), él ya le proponía, persuasivo:

– ¡Bah! Prosiga el viaje con su amiga.

Pero los intervalos de silencio no quedaban huelgos de expresión. La sonrisa que ella iniciaba, franca, amplia, familiar, adherente, los llenaba en seguida, y les daba aún más eficacia que la que tenían las palabras. Incluso un desliz de él, largo y vejatorio, en lugar de atenuar el fuego de estos rápidos inicios, no ha hecho sino avivarlo con un chispazo vivaz.

Hablaban de los restaurantes italianos de Londres. El día que prefería el Z al X. Ella, intrigada, se ha interesado por la razón de su preferencia. Tal vez ello haya puesto en guardia a nuestro genovés (el X es un restaurante que, principalmente, atrae a su clientela con el cebo de los reservados), y se ha apresurado a explicar:

– *Io dico per la qualità del cibo.*

Después, la conversación ha ido por otros caminos, hasta que ella ha extraído una tarjeta y se la ha dado.

– Yo soy la mujer de este señor –le decía, y al decirlo le miraba en un suspense malicioso, casi maligno, esperando el resultado de su obra.

El resultado no se ha hecho esperar. El genovés ha saltado de su asiento y, precipitándose en una risa trepidante, ha exclamado:

– Ahora sí que estoy bien atrapado. Soy lo que los franceses llaman una *pince-sans-rire*.

Resultaba que la dama era nada menos que la dueña del restaurante X. Y él repetía, como excusándose –airosa excusa tratándose de un restaurante:

– *Io dico per la qualità del cibo.*

Daba igual: aquel desliz no era sino un motivo más para intimar, con precipitación, con vehemencia, con entusiasmo. ¡Como hubiera gozado Stend-

hal, con su italianofilia, su gusto por el apasionamiento y la sinceridad italianas, ante esta pareja y su vitalidad! Yo, cómodo espectador, sin ser Stendhal, sin juzgar la pasión patrimonio exclusivo de Italia (¿cómo es que no supo encontrarla en Francia?), sin juzgar admirable todo lo que es pasional y sincero, gozaba y me deleitaba hasta el punto de tener que hacer esfuerzos para no echarme a reír en mi rincón del compartimento, mientras a uno y otro lado, en la fina grisura de la mañana, el paisaje asentado de Kent se deslizaba junto a nosotros.

Barcelona, 17 de diciembre
He ido a ver al señor Rafael Patxot: «Inglaterra –me ha dicho– es el único país que hace hombres. Los otros hacen máquinas, autómatas, lo que sea, pero no hombres».

14 de enero 1927
París-Calais.-En el mismo compartimento iba un español. Al poco rato de charla, ha dicho:
– Yo soy de Madrid.
– Yo de Barcelona.
Y en seguida ha parecido como si una tenue cortina de recelo se hubiera interpuesto entre los dos. Ha habido una pausa. La conversación ha proseguido, pero curiosamente dificultada. Y él –la dificultad provenía sobre todo de él– ha acabado por desaparecer; y no le he vuelto a ver hasta que hemos llegado a Calais y ha venido a recoger su equipaje.

En la estación de Dover, sin embargo, se paseaba por el andén, solo, y debía sentir ese deseo de compañía y conversación que los castellanos sienten a menudo con vehemencia en un país extranjero. Se ha acercado a la ventanilla de nuestro compartimento. Los camareros había pasado ofreciendo té y pastas, guarneciendo generosamente la mesa. Ha lanzado una mirada entre curioso y melancólico:
– Qué bien están ustedes aquí –ha dicho.
Le hemos invitado a tomar algo. No se ha hecho de rogar. Desde ese momento su reserva ha desaparecido. Ha comido poco, pero no ha dejado de hablar, pese a que no parece muy parlanchín. Y ha llegado al extremo de hacernos confidencias, pese a que tiene el aspecto de un hombre reservado. Al separarnos, me ha dado su tarjeta y me ha ofrecido su domicilio.

Evidentemente, el hecho de que yo fuera catalán, quizás el hecho de habernos escuchado hablar en catalán, ha despertado en él esa aversión instintiva que muchos castellanos sienten hacia nosotros –una aversión que, por lo general, desaparece con el trato, aún breve. Y ha querido seguir el

impulso de este sentimiento. Pero no ha podido. La sensación de aislamiento y el deseo de hablar, y de hablar su idioma, han pensado en él más que toda aversión instintiva.

15 de enero

En dirección a Liverpool.-Suburbios de Londres, impresión de miseria. Terrenos cercados por vallas de arbustos. Pequeñas ciudades y pueblos apretujados, con miles de chimeneas en haces humeantes. Canales de agua diríase estancada; y por los canales barcazas largas, estrechas, cargadas y de colores chillones, en hilera. Llanura ondulada. Poca gente en los campos, casi nadie. Árboles: abetos, algún chopo. Animales: gallinas blancas, cerdos negruzcos, carneros, vacas. Montañas de despojos: ferralla, hojalata. Pistas de tenis, campos de fútbol. Pajares. Coles.

West Kirby, 19 de enero

Todo se esponja, feliz, bajo el sol. Los pájaros sobre todo. Cabría definir a estos pardales: pequeñas esponjas piadoras.

20 de enero

Paisaje escarchado. El sol se disuelve.

21 de enero

Fuera, caía una nevada bastante fuerte. Las ventanas de la biblioteca pequeña estaban abiertas. Los lectores no parecían preocuparse.

23 de enero

Esto ha tenido lugar en una iglesia metodista. Pasaban el platillo recogiendo limosnas. Yo había preparado un par de peniques. Y, en el instante en que me han acercado el platillo y yo alargaba la mano para depositar mi óbolo, me he dado cuenta de que sólo había monedas de plata. Ya era tarde para echarme atrás. Avergonzado, he dejado caer los dos peniques. Y allá han quedado, negros y humillados en medio de aquel resplandor colmado de plata.

26 de enero

Anteayer, Yvonne me dijo:

– Esta casa huele a muerte.

Yo no sentía nada de particular. Ayer, al llegar de la universidad:

– La hermana de Miss R. está muerta. Murió ayer por la tarde.

Las cortinas de las ventanas estaban corridas, según la costumbre. Por la noche, vinieron a buscar el cadáver para llevarlo a la iglesia. Quería ver

cómo se lo llevaban y me aposté en la ventana. Era una de esas noches diáfanas, como de alta montaña, que tenemos a menudo aquí. Llegó un furgón. Dos hombres entraron en la casa portando el ataúd. Al poco rato, salieron con el cadáver a hombros. Atravesaron el jardincito, dejaron atrás la cancela y lo depositaron en el furgón. Entonces partieron. Nadie de la casa les acompañó.

Hice saber mi deseo de asistir al entierro, y Miss R. me respondió que me lo agradecía mucho y que me invitaba a ir en su coche.

Esta mañana han venido a buscar las flores. Han llamado a Ivonne para que las viera antes de que se las llevaran. Luego, después de cenar, me han hecho entrar en el salón, donde había más flores. La dedicatoria no se coloca en los lazos, como en casa, sino en tarjetas que cada uno escribe de puño y letra con la dedicatoria deseada. Han venido algunos familiares y amigos, y hemos partido en varios coches. Un señor iba a subirse al de Miss. R., y ella se ha apresurado a impedírselo, exclamando:

– ¡No: el profesor, el profesor!

Me ha dado un poco de lástima.

El ataúd estaba en la iglesia anglicana, cubierto de flores. Ha salido un sacerdote y ha leído unos cuantos salmos. El conjunto era de una frialdad glacial. Cuatro hombres –los únicos que iban vestidos de ceremonia, con levita y sombrero de copa– han portado el féretro a hombros hasta el coche mortuorio. Nos hemos llegado al cementerio que rodea la Parish Church. Un viento glacial y furioso agitaba las ramas sobre el cielo enajenado del anochecer. El hoyo, húmedo y profundo, se abría. Esperaba. Han hecho descender la caja con cuerdas. Todos hemos avanzado para verla en lo más hondo, enfangándonos en la tierra revuelta: queríamos ver cómo acabaríamos algún día. El sacerdote, inclinado sobre la muerta, con la mano extendida a punto de bendecirla, leía las últimas oraciones. El viento, que dibujaba la lividez en el rostro fruncido y arremolinaba grotescamente unos cuantos cabellos en lo alto de la frente, se enredaba en las páginas del libro sagrado e interrumpía la oración y la bendición. Al fin, todo ha terminado. El hermano ha hecho un gesto torpe de adiós, y nos hemos retirado dejando el ataúd sin cubrir. Sólo entonces, he visto llorar a Miss. R., sin olvidarse, aún así, de dispensar su agradecimiento a unos y a otros.

Al llegar a casa, nos ha recibido una merienda abundante, con rosbif, pudín, cakes, pastas, quesos, mantequilla, té, café, cerveza y whisky. Miss R., en un extremo de la mesa, cortaba el rosbif; otra señora, en el extremo contrario, servía el té. La conversación se ha animado; se han oído risas. Todo –banquete y conversación– se me hacía un poco irreverente. Pero poco a poco me ha invadido una sensación de comodidad.

20 de febrero

Me he equivocado de tren y en lugar de ir a Birkinhead he ido a Seacombe. He tomado el vapor que atraviesa el Mersey. Había una bruma espesa, y era fantástico el sonido de las sirenas en la oscuridad y el de las campanas de las orillas. A pesar de sus luminarias, no se veía a los buques que cruzaban hasta que se nos echaban encima. Noches como ésta terminan de convencerme de lo que me decían hace poco: que los capitanes de estos vapores son escogidos entre los más expertos.

22 de febrero

Le he preguntado al lector de ruso si no tenía nostalgia de su país:

– No –me ha dicho: – ya no. Al principio pasé temporadas muy malas. Los ingleses no son nada sociables. Pero me he casado, me he casado aquí. Y probablemente me quedaré aquí toda la vida.

Y sonreía con dulzura, entre resignado y satisfecho.

23 de febrero

En días como estos me vienen a menudo a la memoria los versos de Hilaire Belloc:

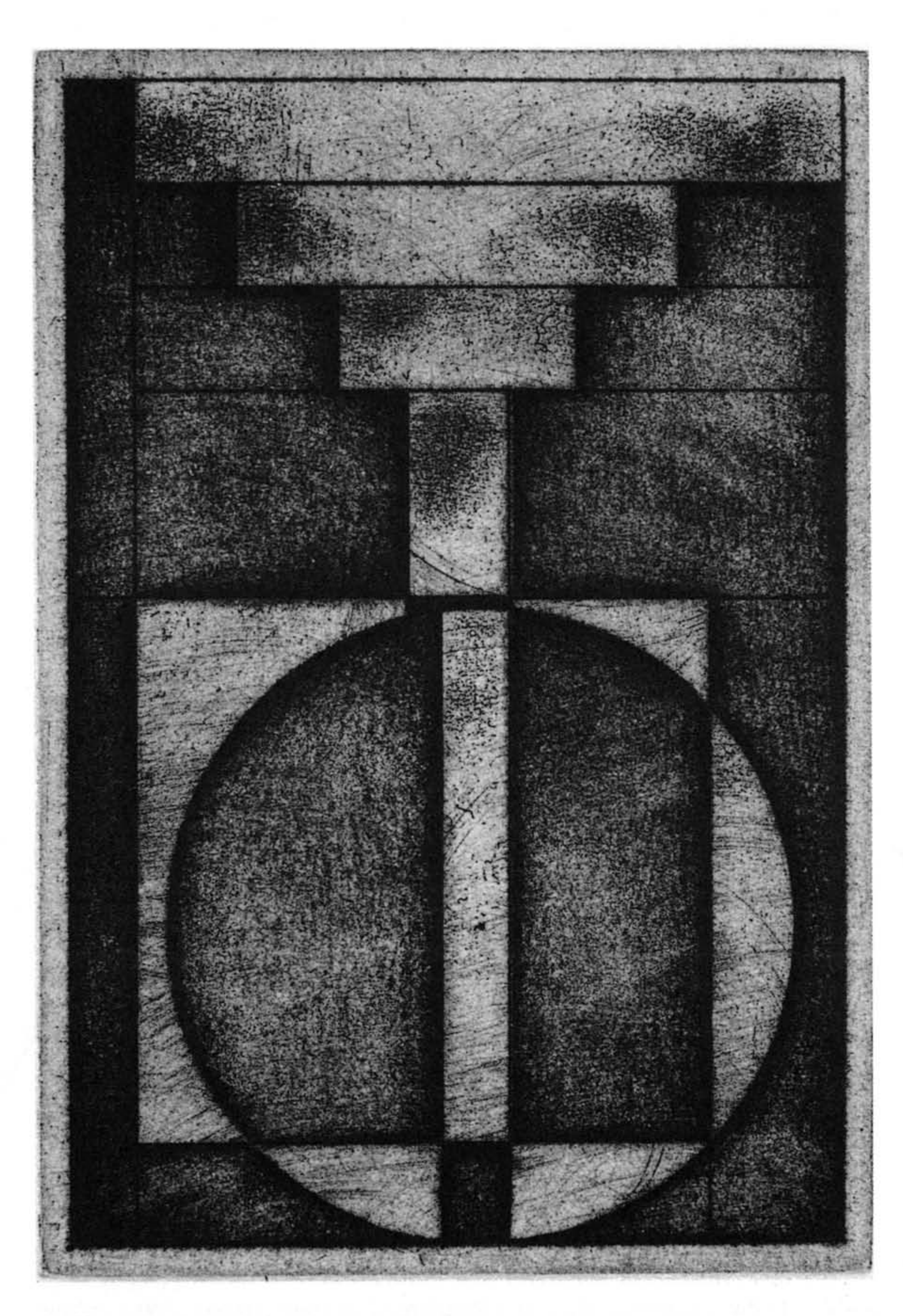
Whem I am living in the Midlands,
That are sodden and unkind,
I light my lamp in the evening;
My work is left behind;
And the great hills of the South Country
Come back into my mind.

The great hills of the South Country
They stand along the sea...[1].

Sólo que, para mí, el país del sur está más al sur, mucho más.

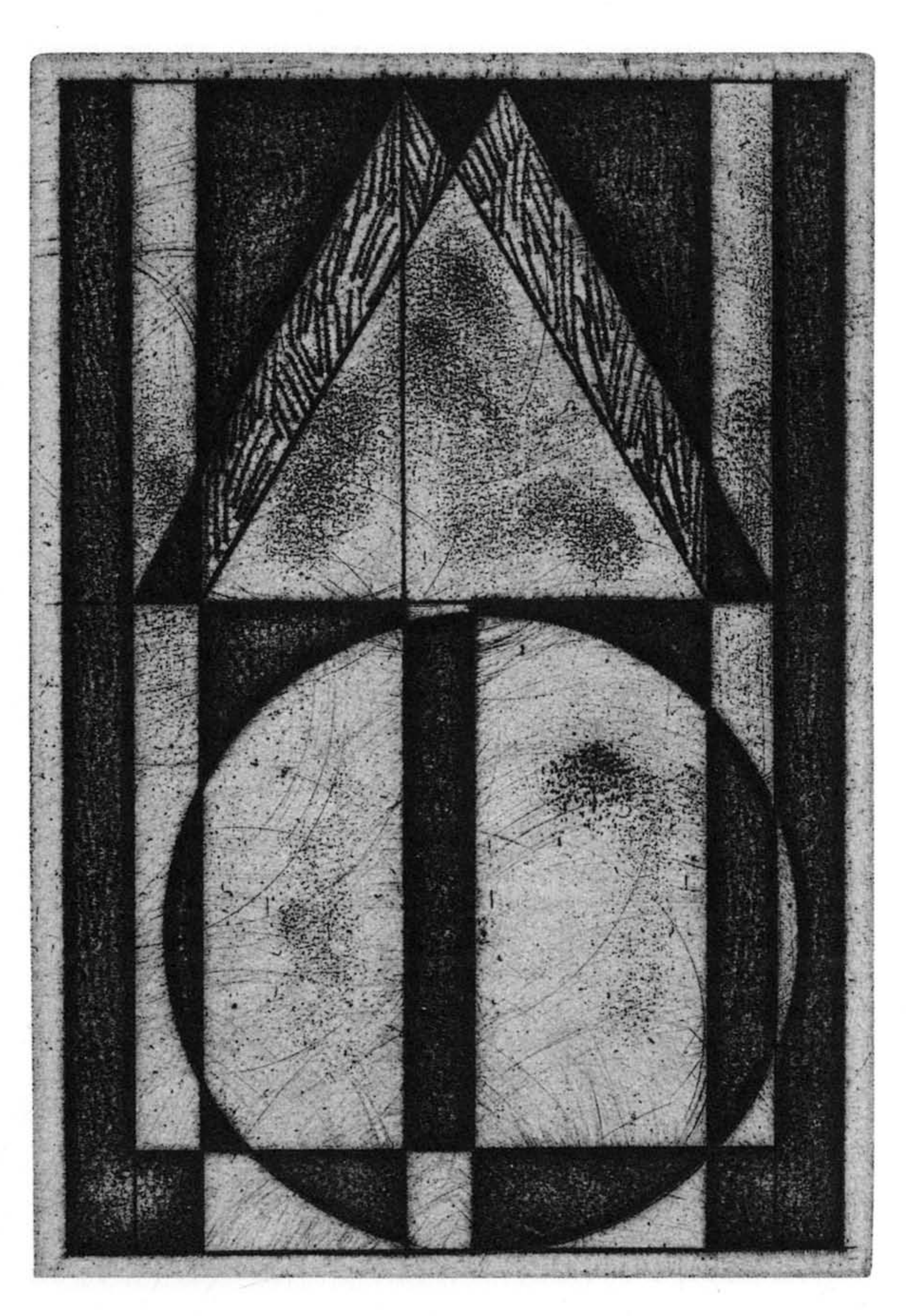
Traducción: Jordi Doce

[1] *Cuando vivo en los Midlands,/ Huraños y húmedos,/ Prendo mi lámpara en la noche;/ Mi trabajo se queda a un lado;/ Y las grandes colinas del país del Sur/ me vienen al recuerdo.// Las grandes colinas del país del sur/ Se extienden junto al mar.*



Zipangu

CALLEJERO



Zipangu

Carta desde Inglaterra
Ferran Soldevila

Jordi Doce

A principios de octubre de 1926, un joven historiador y literato catalán desembarca, acompañado de su esposa, en el puerto inglés de Dover. A medias impaciente y aprensivo, su intención declarada es pasar los dos años siguientes en la ciudad de Liverpool, en cuya universidad ha sido contratado como *Lecturer in Spanish,* aunque ya desde un inicio parece albergar el comprensible deseo de que su estancia inglesa afine su aprendizaje intelectual y literario. Este joven atiende al nombre de Ferran Soldevila, y su primera impresión del país deja traslucir una incertidumbre latente que es también curiosidad:

> Cuando el tren ha arrancado en Dover, anochecía con rapidez. La neblina, muy suave, contribuía a oscurecer el paisaje; los túneles se sucedían. Después de todo lo que he tenido que escuchar estos últimos días sobre el clima inglés y la falta de sol, tuve la impresión de adentrarme poco a poco bajo una bóveda humeante de la que ya no volvería a salir hasta la primavera.

Con estas palabras, que tienen algo de clave inicial o arranque de película, se abre *Hores angleses,* diario y lectura de su estancia en Inglaterra y uno de los textos más singulares de la prosa peninsular del primer tercio de siglo. Concebido en un principio como una compilación de los artículos y notas que Ferran Soldevila enviaba regularmente al periódico *La Publicitat,* su versión definitiva, publicada en el difícil año de 1938 por la Institució de les Lletres Catalanes, tomó la forma de un dietario, lo que obligó a su autor a regresar a los cuadernos originales y extraer de ellos anotaciones y fragmentos que dieran un tono más casual al conjunto. Soldevila no se privó, asimismo, como afirma en el aviso preliminar, de completar algunos detalles y desbrozar pasajes torpe o confusamente escritos. El resultado es, como todo diario, una ficción, si bien el carácter ficticio de *Hores angleses* no depende en exclusiva de los avatares de la composición. Digamos, más bien, que permea y condiciona desde un inicio la mirada y estilo del narrador, cuyo propósito es dar una visión estilizada e idealizada de su existen-

cia y del mundo que le rodea. En este sentido, Soldevila no deja de ser un sucesor inmediato y declarado de los escritores del *Noucentisme,* cuyas referencias cosmopolitas comparte y cuya prosa cuidada y un tanto refitolera reproduce con aplicación y constancia. La misma diversidad de sus intereses –fue historiador, poeta, ensayista, periodista y dramaturgo– reproduce el ideal de literato o *man of letters* que los intelectuales catalanes había importado de Inglaterra o Francia, y que debía regir, al cabo, el comportamiento del escritor en una sociedad moderna y civilizada. Recordemos que para los escritores catalanes de aquel primer tercio de siglo Inglaterra era la cuna de Shaw, Chesterton o Hilaire Belloc, autores cuya dedicación al teatro o la novela no había impedido que cultivaran el ensayo y el artículo de opinión, ni que participaran activamente en las polémicas políticas y culturales de su país. Volveré más tarde sobre este punto, pero conviene señalar ya que el aprendizaje inglés de Soldevila muestra matices peculiares, que tienen que ver con el carácter regenerativo que debía tener la cultura catalana del momento y con el respeto que inspiraban el vigor y la complejidad de la civilización imperial británica, basada en principios sociales y mercantiles que resultaban no sólo afines, sino deseables. (Este es el caldo de cultivo del que emerge, por ejemplo, la lúcida tarea traductora de Marià Manent, cuyos diarios tanto recuerdan a los de Soldevila, no sólo por la morosidad del lenguaje, sino porque ambos definen al narrador como observador o como intermediario al servicio del mundo físico.) El resultado, claro está, fue la creación de un modelo altamente idealizado, que privilegiaba ciertas vertientes de la realidad en detrimento de otras, pero que no por ello tenía menos encanto o poder de sugestión. Es un modelo que, para bien o para mal, alcanzó años más tarde a escritores como Jaime Gil de Biedma o Gabriel Ferrater, cuya relación con la cultura británica quedó prefigurada, en parte, por el ejemplo de Josep Carner y el mismo Manent. No fue un ejemplo asumido a consciencia, sino más bien un recuerdo de hábitos e intereses prestigiados por el tiempo. Y tal vez esto que digo se entienda mejor si pensamos que la Inglaterra idealizada por los intelectuales catalanes no difiere en gran medida de la celebrada y adoptada por escritores porteños como Borges o Bioy Casares; no es casual, me parece, que tanto Borges como Gil de Biedma se fotografiaran con un fondo de venerable colegio oxoniano, ni que ambos miraran a la cámara con una sonrisa que deja traslucir cierto orgullo y respeto supersticioso de peregrino.

No abundan en nuestra lengua los ejemplos de literatura del «yo», que tanta importancia ha tenido, por ejemplo, en las tradiciones literarias francesa y anglosajona. La cuestión no es nueva, y ya alguien como Laura Frei-

xas la ha comentado, con envidiable claridad, en multitud de reseñas y artículos. No somos un país que haya producido demasiados diarios o autobiografías (o que haya estimado como se merece la literatura epistolar), ni los esfuerzos de Montaigne o Boswell, por poner ejemplos de muy diversa entidad, parecen haber tenido eco entre nuestros escribidores. Cierto, la situación ha cambiado sustancialmente en los últimos años, como lo demuestra la publicación, en claves casi antagónicas, de los diarios de Andrés Sánchez Robayna, César Simón o Andrés Trapiello, o de las memorias de José Manuel Caballero Bonald y Antonio Martínez Sarrión (aunque en España, hoy por hoy, es impensable un fenómeno como el del dramaturgo Alan Bennet, cuyos voluminosos y muy entretenidos diarios encabezaron durante meses las listas inglesas de ventas). Es evidente que este gusto por la literatura memorialística es el resultado de un mayor grado de normalidad en nuestra cultura literaria y editorial, y también de un cambio en nuestra constitución moral y nuestros hábitos religiosos. Sin llegar a los extremos puritanos que basan la construcción de la personalidad en el examen de la propia existencia, parece claro que el español contemporáneo confiere una mayor importancia al individuo y ha dejado de sentir amenazada su interioridad o su consciencia. (Algún día, por cierto, tendrá que explicársenos con detalle hasta qué punto la simple existencia del Santo Oficio ha condicionado los hábitos literarios españoles, sobre todo en lo que concierne a la escritura.) En todo caso, no es casual que muchos de los diarios e incluso memorias que han tenido un influjo mayor sobre las promociones más recientes se hayan escrito en Cataluña: el *Quadern gris* de Pla y el *Diario del artista seriamente enfermo* de Gil de Biedma son ejemplos claros, a los que podríamos sumar, en un primer recuento, las memorias de Carlos Barral o los diarios ya mencionados de Manent. Cuando Miguel Sánchez-Ostiz decide contar sus venturas y desventuras provincianas en una fría ciudad del norte, entre oscuros soportales y lentas humedades, puede decirse que estrena género, o por lo menos que lo pone a rodar por dominios inéditos. Cuando Alex Sussana detalla su año en Venecia, su relato se engarza a un ilustre linaje que tiene al menos un siglo de antigüedad. Ya hemos visto la importancia que tuvo Inglaterra en la educación literaria del *Noucentisme,* que podría explicarse, sin duda, como reacción contra el ya proverbial afrancesamiento de los mejores intelectuales españoles, a excepción tal vez de Unamuno. Inglaterra representaba un ideal alternativo de elegancia y civilización, un modelo de orden y eficacia del que era conveniente aprender. No obstante, la anglofilia de *Hores angleses* es relativa: Soldevila abandona pronto el tono adulatorio y su escritura se tiñe gradualmente de una ambivalencia mal contenida, a medida que los ideales y

expectativas del intelectual entran en contacto con las vivencias y experiencias algo más pedestres del residente. A este respecto, no es ocioso comparar su diario con lo escrito por Josep Pla al hilo de su estancia en otra ciudad del norte, Leeds. Una primera decepción es la escasa calidad de la cocina, que para Pla adquiere tintes trágicos; una segunda, la falta de luz y la soledad asfixiante que gravita sobre calles y jardines; y, antes o después, el descubrimiento de la peculiar sordidez y precariedad en que viven las capas más humildes de la sociedad inglesa. Una de las anotaciones de Soldevila es explícita a este respecto, y muestra hasta qué punto ha decidido ser fiel a las exigencias del diario y no a sus propias expectativas:

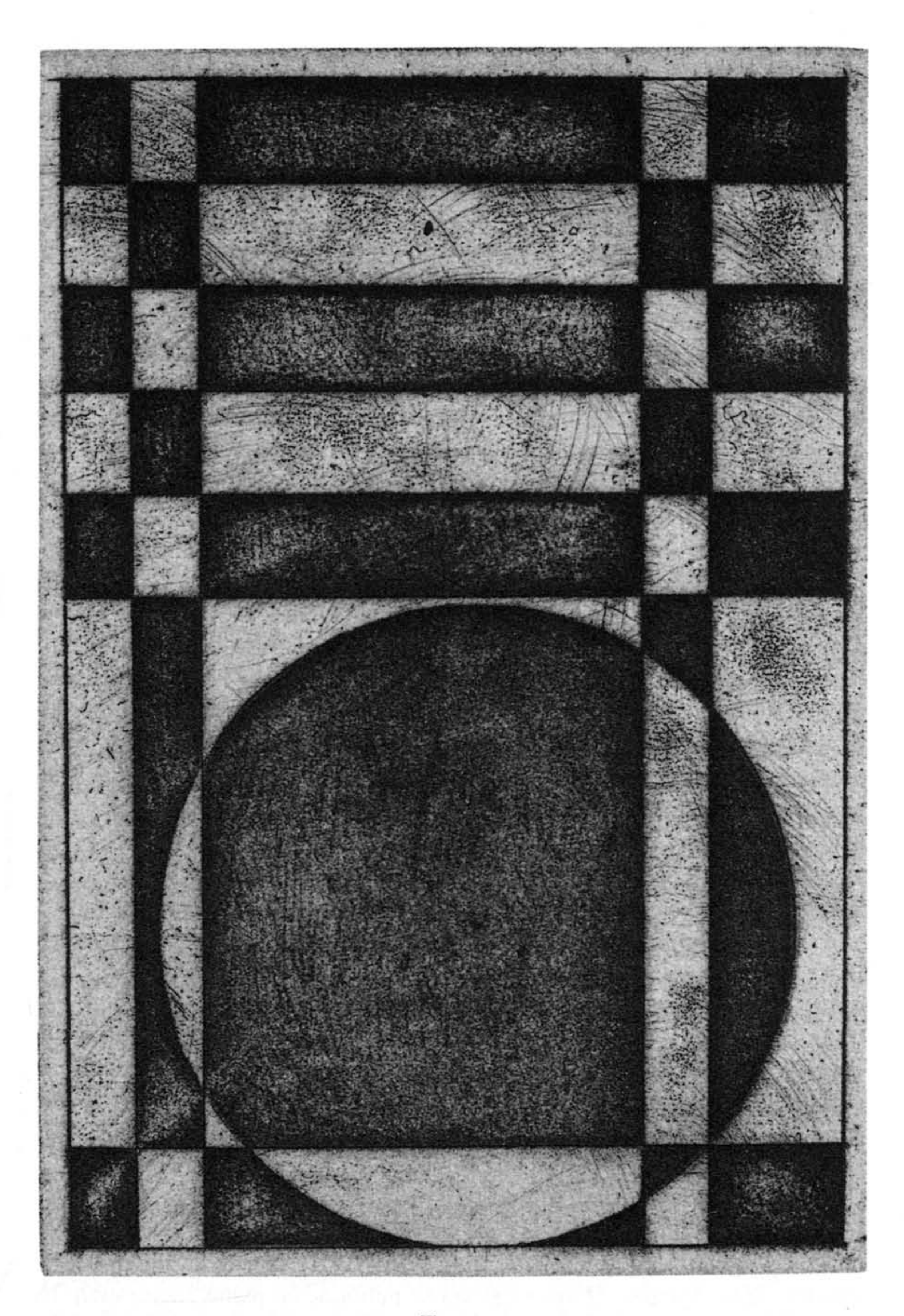
> Mrs. B. nos ha explicado que es muy corriente en Inglaterra, entre las clases pobres, hacerse, por una cierta cantidad, un seguro de vida. Esta cantidad, bastante importante, se invierte íntegramente en el entierro (...) Estos seguros de vida tienen, empero, desviaciones horripilantes: hay gente que asegura a los recién nacidos y después los deja morir para cobrar el dinero. Me ha sorprendido que Mrs. R., ferozmente inglesa, nos haya explicado esto (...) Pienso, sin embargo, que el inglés no tiene únicamente el orgullo de raza, sino también, y muy arraigado, el de su clase.

Aun así, el ideal pervive. Y pervive, podríamos añadir, con una fuerza tanto mayor cuanto que da cuenta de los aspectos más incómodos de la realidad. Sus visitas al Museo Británico y a las universidades de Oxford y Cambridge, y sus viajes al distrito de los lagos y Escocia, donde se da el gusto de citar extensamente a Wordsworth o Robert Burns, confirman sus lecturas y le devuelven una imagen no menos real de la isla. Del mismo modo, el trayecto que lo separa de la universidad es visto una y otra vez en términos de ensoñación lírica o al modo de un Turner o de un Cézanne, dependiendo del clima. Es interesante, en este sentido, comparar la dicción convencional y un tanto gris de los poemas que puntean el diario con el tono vanguardista de muchas de sus viñetas descriptivas, donde la técnica del *collage* y el encadenamiento de sintagmas nominales crean un ritmo urgente y entrecortado que podría calificarse sin problemas de ultraísta. Soldevila anota muchas de sus impresiones en el tren, y algo de su urgencia parece contagiarse a la escritura, sobre todo en las entradas más breves, o en aquellas que refieren anécdotas o curiosidades. Quien en cierto momento anota con entusiasmo vicario que «pocas cosas me hacen sentir con tal fuerza la pujanza inglesa como el Museo Británico y las chimeneas y locomotoras humeando entre la bruma», es lógico que haga todo lo posible por comunicar a su prosa algo de la energía y viveza de lo que le rodea, aun si en el empeño acaba por rendirse a las modas de la época.

El mito inglés, no obstante, encuentra en Oxford y Cambridge su encarnación más lograda. Oxbridge representa la alianza entre pasado y futuro, entre tradición e innovación: los jóvenes de mirada clara y despierta que pasean sus libros por *colleges* y antiguas callejas son los mismos que sorprende más tarde jugando al cricket o al tenis, o conduciendo con alegre descuido sus automóviles. No le importa que tales jóvenes sean una minoría escogida entre la élite gobernante, o que su estancia en Liverpool le haya abierto los ojos respecto de las tremendas desigualdades sociales que dividen al país: Oxbridge es el logro máximo de una civilización basada en la convivencia y el respeto al conocimiento, y sólo por esto digna de estima y admiración. La fascinación por el deporte, en concreto, de estirpe no menos vanguardista que su entusiasmo por las máquinas, parece competir en ocasiones con su educación libresca, y es responsable de algunas de las viñetas más entrañables del libro. Ya a su llegada a Liverpool, lo primero que advierte entre la lluvia y el viento frío de octubre son las siluetas de algunos jugadores de golf. Y, meses después, en Oxton, anota: «En el *Oxton Cricket Club* se jugaba al criquet y al tenis (...) Era hermoso admirar el verdor de los campos de juego, y hermoso ver cómo jugaban los jóvenes...contra un fondo de casas señoriales y un cielo nublado, como de tormenta». Al lector de este diario puede sorprenderle averiguar que durante esos mismos meses Liverpool fue escenario de intensas protestas y huelgas obreras que empezaron a abrir grietas en el sólido tejido industrial del imperio. Nada de esto tiene sitio en el diario, que muestra a un escritor más interesado en la anécdota que en el análisis riguroso y detenido.

Pero sería injusto reprocharle a Soldevila sus ocasionales silencios. Al fin y al cabo, sus veleidades esteticistas y su tendencia a embellecer la realidad física tienen un encanto de época que recubre como una pátina el texto y nos devuelve una imagen bastante aproximada de las maneras y costumbres inglesas. Lo que primero sorprende al lector de este diario no es, pues, su lenguaje un tanto linfático, sino el parecido que guarda con su modelo, a pesar de los más de setenta años que han transcurrido desde su escritura. Me temo que ello es un síntoma tanto de la precisión de la mirada de Soldevila, como de la naturaleza «petrificada petrificante», por usar una expresión de Octavio Paz, de la sociedad inglesa. Cierto, Soldevila se fue a tiempo de evitar una petrificación nociva y al cabo inevitable, pero su relato tiene la perspicacia y agudeza de quien tiene muy visto y muy oído a su interlocutor. Cuando, años después, *Hores angleses* se publique en plena guerra civil, la delicadeza y precisión de su mirada serán leídas por muchos como memoria de otro tiempo, pero también, a pesar de su evidente modestia, como ejemplo escogido de civilización y muro dispuesto contra la barbarie.

¿Para cuándo una reedición?



Zipangu

Carta de Argentina
De libros y ecología

Jorge Andrade

La última dictadura militar de la Argentina se distinguió de las anteriores en la ferocidad de sus métodos para acallar la disidencia. Tuvo otra peculiaridad, que fue la de no inspirarse en los tradicionales proyectos político-económicos declaratoriamente nacionalistas de todas las anteriores sino la de declararse desenfadadamente neoliberal. En 1976, el ministro de economía del gobierno *de facto*, José Alfredo Martínez de Hoz, se convirtió en un adelantado de la política desindustrializadora del país, ya que no se puede hablar de una reconversión al estilo de la realizada en España, sino de un desmantelamiento dirigido a la primarización de la economía argentina. Una regresión, en definitiva. El ministro cayó y la dictadura también, esta última no sólo por obra de Margaret Thatcher y su férreo e impiadoso estilo de conducción de la guerra de las Malvinas, sino por los errores propios que debilitaron los apoyos que habían dado pie al golpe de Estado.

La política económica que se trató de implantar en 1976 con un éxito a medias, el de la devastación de lo existente, no logró sin embargo alcanzar su último objetivo, el de colocar al país en el mercado mundial como productor de materias primas. La posta fue recibida por el presidente Menem, que haciendo gala de gran travestismo político, pasó del populismo distributivo de su discurso, que le valió el apoyo de los votos populares, a la más férrea ortodoxia financiera. Como consecuencia de sus medidas logró yugular la hiperinflación, aumentó las exportaciones de productos primarios y obtuvo un éxito moderado en el esfuerzo por modernizar el aparato productivo nacional; eso sí, pensado éste para diez millones de habitantes, de modo que los otros veinticinco han sido arrojados sin contemplaciones por la borda del Arca.

Pero volviendo a la última dictadura militar, me refería a ella en relación con la violencia que empleó en la represión, hasta el punto de que esta característica se convirtió en un rasgo cualitativo que la diferencia de las anteriores. No obstante tuvo muchas afinidades con todos los gobiernos militares que en el mundo han sido, y en particular hay que subrayar su vocación por las obras faraónicas.

Uno de sus proyectos más ambiciosos fue el de la traza de varias autopistas elevadas que debían cruzar la ciudad de Buenos Aires en todos los sentidos. Sólo se terminó una, que la atraviesa de Este a Oeste y que da una idea cabal de que la rápida y oportuna quiebra económica del gobierno salvó parcialmente a la ciudad de Buenos Aires. El espectáculo de barrios tradicionales divididos, arrasados, abandonados y repoblados por las ratas, la basura y los excluidos del modelo económico, muestran con el ejemplo lo que la mentalidad obtusa de los gobernantes militares y de sus asesores, apoyada en la codicia de los que veían en el proyecto desaforado posibilidades inmensas de obtener ganancias fáciles, se negaba a admitir. Los urbanistas de los países más avanzados que el mío sabían desde mucho antes que esta clase de autopistas tiene un efecto desarticulador del tejido de la ciudad.

Otro de los megaemprendimientos militares fue el de la construcción de un pólder en el Río de la Plata, frente a la avenida Costanera Sur de la ciudad. La intención era hacer pasar por allí la autopista costera y desarrollar una operación urbanística fuertemente especulativa. Los trabajos se iniciaron en 1978 con el levantamiento de la muralla de contención exterior y continuaron a lo largo de cuatro años con el rellenado de los terrenos.

Las obras languidecieron por falta de financiación y por la progresiva pérdida de energías de un gobierno fracasado que habría de recibir su golpe de gracia con el desastre militar de las Malvinas. El resultado fue que los sucesores democráticos del régimen militar recibieron, junto con un país expoliado y en quiebra, unos terrenos agrestes al borde del río, a unos pocos centenares de metros de la Bolsa de Comercio, en plena *City* porteña.

Lo extraordinario del hecho no reside en el afloramiento, donde antes había agua, de unas tierras baldías por el aborto de un proyecto especulativo, ni tampoco en el fracaso mismo del sueño megalómano, como han quedado truncos o abandonados tantos otros delirios de gobernantes mesiánicos. Lo extraordinario consiste en que la democracia heredó de la dictadura no unos terrenos yermos rellenos de material de desecho, sino una isla de diez kilómetros de perímetro donde se han reproducido a escala, de manera espontánea, todas las especies de la flora y la fauna originales de la cuenca del Plata. El abandono dio lugar al nacimiento de un enclave que repite el hábitat natural que encontró en 1536 Pedro de Mendoza, cuando fundó la primera ciudad de Buenos Aires.

Al borde de esta ciudad que fue el sueño perdido de un París austral que se convirtió en la realidad de un Estambul sin mezquitas a orillas del Río de la Plata, paradigma de la decadencia, urbe en ruinas reconstruida con sus

propios escombros por un arquitecto chapucero, crecen los bosques de sauces y alisos, se extienden lagunas, bañados y pastizales poblados de cisnes, garzas, gallaretas, caraús, caranchos, ipecas, biguás, siriris y muchas otras especies de aves autóctonas y migratorias que han convertido el nuevo espacio natural en estación de tránsito en sus viajes anuales. Bagres y tarariras, de carne apreciada que no pueden pescarse, nadan en las lagunas. Ranas del zarzal viven en los humedales. Hay coipos roedores, gigantes lagartos overos, víboras yarará, venenosas y agresivas: los primeros mostrándose confiadamente a los visitantes, las últimas deslizándose entre las matas sin temor a los humanos que deben pasear ojo avizor y ser conducidos por los guías.

Ya en época del presidente Alfonsín se declaró la zona reserva ecológica, de modo que no puede realizarse ninguna obra que atente contra el entorno natural. Se han abierto pistas para peatones y bicicletas: un par de edificios de madera albergan los servicios administrativos y una sala para exposiciones, conciertos y actuaciones teatrales, para cuyas actividades hay también un pequeño escenario al aire libre.

Aquéllos que como yo visitan la Reserva para correr, marchar o simplemente pasear, se encuentran en medio del espectáculo insólito de unos bosques y una fauna de especies desconocidas a diez minutos apenas de distancia a pie del centro de la ciudad, con el Río de la Plata como un mar a un lado y al otro la *skyline* de Buenos Aires, al alcance de la mano parece, pero sin que los ruidos y la contaminación lleguen a este paraíso natural que se hizo a sí mismo, a contrapelo de las intenciones aviesas de los hombres.

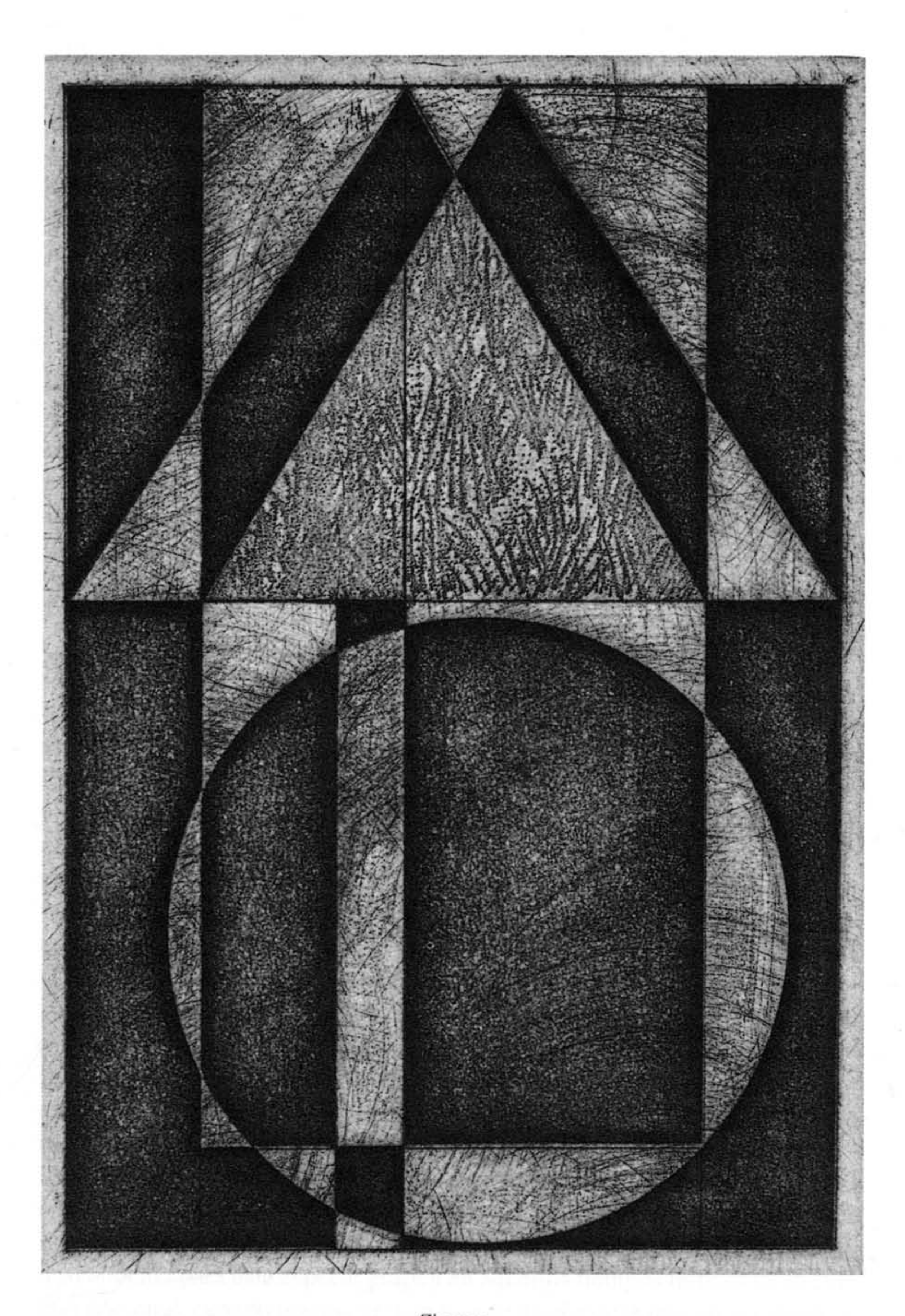
Hoy, la Reserva Ecológica Costanera Sur está consolidada en el ánimo de sus usuarios, que han constituido asociaciones de defensa contra los periódicos embates de los omnipresentes especuladores privados y públicos que no remiten en su intención de mutilarla, construir en ella rascacielos, cruzarla por autopistas, embaldosarla, asfaltarla para franquear el paso a los urbanistas sin piernas que sólo son capaces de moverse dentro de sus jaulas de lata.

Cuando camino a través del silencio de la vegetación, sólo quebrado por el grito de los pájaros y el rumor del oleaje del río agitado por los vientos que corren sin obstáculos por su gran espacio abierto, viendo atravesar las sendas a los impasibles lagartos overos, adivinando el siseo de las amenazantes yararás entre el follaje, destella ante mí un pantallazo del futuro. Imagino un mundo despoblado de hombres. Esqueletos negros de ciudades abandonadas, chatarra de automóviles en calles silenciosas, pantallas de ordenadores apagadas para siempre en oficinas desiertas. Una civilización

que se destruyó a sí misma. Y entre los restos, pujante, la naturaleza, arrasándolo todo, cubriéndolo todo, recomponiéndolo todo, con tanto vigor como para que un día impreciso de los siglos que vendrán otra vez una célula animal, y después un organismo complejo y por fin de nuevo la materia que empieza a reflexionar sobre sí misma, para repetir la historia o, quizás, esta vez, en la encrucijada, ser capaz de elegir el camino de la supervivencia.

En el mes de mayo se celebró la 24 edición de la Feria del Libro de la ciudad de Buenos Aires. Más de un millón de visitantes pagó su entrada para visitar las casetas de editoriales, librerías, organismos oficiales y organizaciones no gubernamentales, y para asistir a los centenares de actos culturales en los que participaron personalidades locales y extranjeras del mundo intelectual. Las cifras de ventas, de acuerdo a organizadores y libreros, son halagüeñas, y crecen como el número de visitantes en cada edición de la feria. Una encuesta realizada por estas fechas señala que, en la Capital Federal y el Gran Buenos Aires, una de cada tres personas admite que no lee ningún libro en todo el año. La mitad de los encuestados (49%) lee entre uno y cuatro, y sólo un 18% lee más de cuatro, en la región con el nivel cultural presumiblemente más alto del país. Sobre estas cifras, que demuestran una escasez de lectores que no coincide con el aparente éxito de la feria, hay diversas opiniones de los directamente afectados, es decir los escritores. Mempo Giardinelli echa la culpa a la televisión y al bajo nivel de sus programas. Marcos Aguinis se queja de la complicidad de padres y docentes que, por razones económicas, han creado la «cultura de la fotocopia» en niños y adolescentes que llegan a adultos sin haber tenido nunca un libro en sus manos. Marco Denevi, el más optimista, descree de las estadísticas y asegura que de haberlas habido treinta años atrás, cuando Argentina presumía de ser un país culto, los resultados habrían sido similares. Si se me pidiera mi parecer preferiría no emitir una opinión generalizadora y me remitiría a los indicios que aportan las observaciones personales. Treinta años atrás, cuando viajaba en autobuses y metros, veía libros entre las manos de numerosos pasajeros; incluso en las de aquellos que hacían equilibrio de pie, en los inestables y veloces «colectivos». Hoy sigo viajando como entonces; leen pocas personas y las que leen, si son mujeres, leen revistas del corazón, y si son hombres, el deportivo cotidiano, frecuencia desconocida para esta especie gráfica en aquellos tiempos míticos de la cultura nacional, cuando apenas se disponía de un par de semanarios del género. En resumen, buenas ventas, pocos lectores –¿libros objeto?– característica que no parece ser exclusiva de Argentina sino más bien un signo propio de estos tiempos iconográficos, globalizantes, uniformadores.

BIBLIOTECA



Zipangu

Orgullos y erratas[1]

Hacer crítica de los escritos de George Steiner podría parecer un ejemplo más de esa literatura terciaria que nuestro polígrafo ha hostigado con singular saña en sus últimos libros, como es el caso de *Presencias reales,* si no fuera porque su obra ensayística posee la enjundia y capacidad interrogante (y, por tanto, perturbadora) de la mejor creación. Esto es una obviedad, pero una obviedad que conviene tener muy presente en cualquier acercamiento a su obra, en especial cuando toca aventurar algunas reservas al respecto de sus últimas encarnaciones.

Errata: An Examined Life (donde *examined* puede significar desde «revisada» a «interrogada») se presenta ante el lector como autobiografía o testamento espiritual de su autor. En rigor, esta breve memoria de poco más de ciento cincuenta páginas es un repaso o recapitulación de las diversas cuestiones que han preocupado a Steiner desde sus primeros ensayos, hasta el punto de que casi todos sus capítulos (once en total) funcionan como apéndices o sumarios de libros previos. El lector encuentra, así, que el argumento principal de *Después de Babel* ha quedado reducido a veinticuatro páginas de apretada escritura, o que las disquisiciones sobre judaísmo de *En el castillo de Barbazul* se anudan a poco de empezar a las preocupaciones teológicas de sus últimos libros, o que el capítulo sexto resume con tersa lucidez su asombro ante el enigma epistemológico de la música, que ya constituía el tronco argumentativo de *Presencias reales.* Esta estrategia, tiene un curioso efecto anestesiante: cada una de las áreas que Steiner ha tocado a lo largo de su vida queda reducida a un mero esqueleto, desprovista de las muchas digresiones, matizaciones y *caveats* que solían amenizar y enriquecer la lectura. Vale decir que *Errata* es un libro para admiradores y convencidos, y hay un indudable placer en admirar la agilidad y poder de comprensión de la mente de Steiner, capaz, ahora como siempre, de anudar múltiples sugerencias y líneas de pensamiento en un breve párrafo. Pero esa misma agilidad deriva en ocasiones en complacencia, o en una apología *per se* de la rapidez y el brillo expositivo que contradice, en la práctica, algunas de las preocupaciones más hondas y más sugerentes de esta escritura.

[1] *George Steiner:* Errata: An Examined Life, *Weidenfeld & Nicholson, Londres, 1997, 186 p.*

Un aspecto extremadamente interesante del libro es la decisión de Steiner de relacionar cada uno de sus intereses ideológicos con momentos cruciales de su propia vida. Los recuerdos de su infancia en París, donde empezó a leer a Homero bajo la tutela volteriana de su padre (a quien, por cierto, describe con indisimulada admiración), sus impresiones posteriores de Nueva York y de Chicago, en cuya universidad veló sus primeras armas literarias, y las esquirlas posteriores de memoria que los sucesivos viajes y residencias en Londres, Cambridge o Ginebra han ido dejando por el camino, constituyen uno de los atractivos de este memorial, hasta el punto de que el lector curioso o entrenado en el gusto anglosajón por el detalle termina por lamentar el pudor o la parquedad de Steiner, que no bien invoca algún suceso de su pasado salta rápidamente al dominio del ensayo y la especulación. Es evidente, a poco que se adentre uno en estas páginas, que para Steiner su vida son los libros, la música, y la constante reflexión intelectual. La inicial del nombre de su mujer aparece como por azar en un par de capítulos. Sus hijos no merecen más que una línea por persona, y son definidos como ejecutores de ciertos intereses latentes de su padre. Y sus amigos, invariablemente, son profesores, filósofos o críticos.

En este sentido, *Errata,* aunque escrito en inglés, se inserta por propia voluntad en la tradición centroeuropea e incluso francesa de la autobiografía intelectual, a la manera de un Goethe o un Montaigne. Ciertamente, las raíces del proyecto ensayístico de Steiner se encuentran en ese rico palimpsesto de culturas y tejidos sociales que fue la centroeuropa de principios de siglo, y algo en sus maneras de escritor traiciona su deseo de igualarse a la impresionante alineación de escritores e intelectuales judíos de este siglo: Benjamín, Wittgenstein, Kafka, Celan, o incluso Canetti, a quien curiosamente no nombra, pese a que la *seriousness* del autor de *La provincia del hombre* tuvo que serle grata o, al menos, familiar. La comparación no es del todo justa ni válida (son dos diseños diversos de escritura los que se enfrentan), pero basta emplazar la autobiografía de Canetti al lado de la de Steiner para advertir cuán alicortado es el humanismo de este último.

A lo largo de su vida, Steiner ha sido objeto de cierta condescendencia por parte de sus colegas anglosajones, más inclinados, ya sea por temperamento o por costumbre, a examinar cuestiones de detalle. No me parece ocioso detenerme en este punto, puesto que es el responsable de algunas actitudes recientes de Steiner que deforman un tanto su escritura. La ambición evidente de su proyecto, su tendencia a enfrentarse a los «grandes interrogantes», como apunta la solapa de *Errata* con inconsciente ingenuidad, y el amplí-

simo radio de acción de sus intereses (la traducción, el Holocausto, la cuestión judía, los fundamentos de la tragedia, las relaciones entre lenguaje y silencio en la modernidad, etc.), han despertado la desconfianza, el recelo o incluso el desprecio (¿tal vez la envidia?) de muchos de sus colegas en el mundo académico. A esto se suma el agravante del estilo de Steiner, rico en matices, trufado de referencias cultas, teñido de una cierta pedantería, pero sobre todo excesivo, enfático, lleno de un dramatismo que al lector culto anglosajón se le estomaga con facilidad. En esto Steiner tiene el dudoso honor de parecerse a Derek Walcott, cuyo último libro, *The Bounty,* fue reseñado con invariable y parecido recelo por los críticos británicos. Walcott, como Steiner, aunque en otro género, es un maestro de la hipérbole y el énfasis, y si hay algo que los británicos no perdonan, y que se me perdone el tópico, es el gesto enfático y la pérdida de la compostura.

Steiner ha reaccionado ante esta desconfianza con un creciente rencor, que ha terminado por permear su escritura. El lector que se asome a una futura traducción al castellano de *Errata* puede preguntarse a qué vienen los súbitos accesos de bilis y orgullo infantil que tienden a afear en ocasiones los argumentos entretejidos del libro, habida cuenta de que en España sus escritos han gozado de un aprecio y una admiración constantes. Hay una tendencia en este libro a enumerar los muchos e indiscutibles méritos de su autor, e incluso a recordar no muy sutilmente hasta qué punto es central el lugar que ocupa esta obra en el debate intelectual de los últimos cuarenta años. Su descripción de Gershom Scholem incluye, así, una característica muestra de *hubrys*: «Scholem había creado la disciplina de la cual era en aquel momento el maestro. (Él reconocía que yo me había entrenado a una situación semejante tras escribir *Después de Babel.)* (p. 133). Parecida gema emerge, más adelante, al hablar del trabajo de uno de sus alumnos, ahora ilustre lumbrera de una universidad norteamericana; «M. podía hacer nuevo lo antiguo. Aunque se sirve de mi propio trabajo, a menudo de modo transparente, la escritura de M. deja este hecho estrictamente sin mencionar. Otros patrones más útiles y mucho más a la moda están a mano. El resultado ha sido el estrellato universitario y la rúbrica de «genio». Los libros producidos no han respondido del todo a la promesa» (p. 142). Estas y otras mínimas puñaladas puntean de tanto en tanto el texto y sorprenden por lo inesperado del arranque, y sobre todo porque nada o casi nada en ensayos previos de Steiner hacía presumir estos ademanes de orgullo. Si bien en la nota previa a la segunda edición de *Después de Babel* y en *Presencias reales* Steiner exhibía una nueva agresividad también procuraba envolverla o disfrazarla por aquel entonces en el lenguaje, más civilizado, de la disputa intelectual.

Particularmente emotivo es, en este sentido, el capítulo dedicado a los profesores, colegas y estudiantes que han ayudado a Steiner a perfeccionar el diálogo que hay detrás de toda tarea intelectual: entre ellos destacan el ya mencionado Scholem y el poeta y crítico Allen Tate, además de nombres menos conocidos para el lector español pero igualmente destacables como Ernest Sirluck, Donald MacKinnon o Alexis Philonenko. Que puede haber impelido a Steiner a disfrazar los nombres de sus estudiantes con iniciales queda a la opinión del lector; parece claro, no obstante, que todos, como M., parecen haberle traicionado de un modo u otro.

Conviene detenerse por un instante en el título del libro, *Errata,* que sólo el último capítulo parece justificar plenamente, Este tranco final del libro adopta, en un inicio, el tono del perdón y la elegía («Errors grow more unbereable as they become irreparable»), pero pasa rápidamente a convertirse en una lista de logros incompletos o abortados. La lectura de esta lista tiene un efecto ambiguo: es evidente la sinceridad de Steiner cuando lamenta haber tocado tantos temas sin haberles dedicado el tiempo merecido, o cuando reconoce haber cometido errores por culpa de una urgencia excesiva a la hora de publicar y dar a conocer sus ideas. Y, sin embargo, ¿soy el único en detectar un más que asomo de orgullo en la enumeración *detallada* de sus contribuciones, y en el énfasis con que reivindica su papel de precursor en áreas que son ahora del interés general? El mismo título del libro exuda, por otro lado, cierta falsa modestia, al referirse a una autobiografía espiritual que entiende la existencia como un todo orgánico donde cada idea y cada preocupación se apoya en el resto. Si nadie duda de su excepcional capacidad intelectual, ¿a qué la actitud defensiva?

Todo esto tiene relación, en última instancia, con un aspecto de la escritura de Steiner ya comentado: su estilo. Lo que en *La muerte de la tragedia* o *Después de* Babel era síntoma de sana urgencia y apasionamiento, empieza en *Presencias reales* a convertirse en *tic:* las disyuntivas dramáticas del argumento, el exceso retórico, la acumulación efectista de adjetivos y nombres en un intento (legítimo, por otro lado) de hacer justicia a la enormidad de ciertos asuntos y de tener en vilo al lector. A medida que ha crecido su interés en el judaísmo y en un acercamiento se diría «teológico» al texto literario, la prosa de Steiner ha empezado a adquirir conciencia de su propia importancia, y su autor ha dejado el tono estrictamente académico o incluso ensayístico para desplegar maneras de *man of letters* con cierto timbre entre oracular profético.

Es imposible, en última instancia, hacer justicia en una simple reseña a la variedad, complejidad y altura de las reflexiones de Steiner, habida cuenta, además, de que *Errata* no

aporta nada nuevo a la obra de su autor. Si acaso, este libro muestra el encomiable esfuerzo de Steiner por articular sus diversos intereses en un todo orgánico, situándolos al mismo tiempo en una escala de progresión del conocimiento donde la especulación filosófica de *Presencias reales* sería un punto de máxima afinación. En este sentido, parece claro que la materia de sus primeros libros le queda ya un poco lejos, y que no es capaz de invocar el mismo entusiasmo de antaño cuando habla de Paul Celan o de la relación entre silencio y modernidad o entre la crisis del lenguaje de principios de siglo y la muerte de las esperanzas y promesas ilustradas. Antígona o Heidegger, que son intereses más recientes, no tienen lugar en este libro, por exteriores tal vez al tono central de su argumento. El Holocausto sigue siendo una referencia inevitable, pero ahora el énfasis ha pasado por usos espúreos, como sucedió en los años del Tercer Reich y sigue sucediendo hoy en día en gran parte del mundo) a una consideración de la excepcionalidad de la cuestión judía y de la posible existencia de un ente divino como garantía de sentido. Según Steiner, de *Lenguaje y silencio* a *Errata* se da un trayecto entendido como progresión espiritual y como camino de perfección, lo que no deja de ser extraño en alguien que rechaza (muy acertadamente, por otra parte) la existencia de teorías literarias y la mera idea de progreso en el campo de las artes. Cabe tener dudas, en efecto, sobre algunas de las intuiciones del último Steiner, tal vez debido a la creciente presencia de un misticismo de raíz talmúdica en su concepción de la lectura y la interpretación (que recuerda, curiosamente, al Harold Bloom de *El Canon occidental)*, pero de lo que no cabe duda es de que, hoy por hoy, Steiner es parte de ese puñado escaso de pensadores que nos ayudan a situar y definir la tarea del intelecto en un mundo de cambios cada vez más rápidos y difíciles de aprehender en toda su complejidad. *Errata* es el retrato de una vida y de un hombre tal como ese hombre ha querido mostrar su vida, y ha sido el hombre, al fin, el que ha suscitado estas líneas. El autorretrato muestra, como no podía ser menos, contradicciones y zonas grises, que sorprenden por cuanto no habían visto nunca la luz. Pero la impresión más perdurable que deja esta autobiografía a su término es la de una apasionada defensa y apología razonada del pensamiento y la invención humana, que su autor encarna como pocos, hasta en el ocasional arranque de *hubrys*. Toda vez que no sobran apologías razonadas ni apólogos de la razón, quizá haya que agradecerle a George Steiner su persistencia en el diálogo con el lector, así como su preocupación constante por todo aquello que, aun en el límite de nuestro entendimiento, sea horror o poesía, nos define.

Jordi Doce

Ortega y Gasset y Leopoldo Zea*

El autor, Tzvi Medin, israelí, americanista, formado en la UNAM, con varios libros sobre filosofía y cultura hispanoamericana en su haber, ha escrito un estudio comparado de dos figuras representativas —quizá las más— del pensamiento filosófico en español en el siglo veinte. El libro es un recorrido paralelo que va siguiendo un itinerario, el de la formación intelectual, los inicios y la madurez creadora, el destino y la «circunstancia» que transitaron los dos grandes filósofos de la cultura hispánica.

Las figuras de uno y otro pensadores representan para el autor el concepto de «jefatura espiritual», acuñado por el filósofo argentino Francisco Romero para definir la labor y la obra de Ortega y Gasset. El prestigio personal, la autoridad moral, la actividad pública y por supuesto un proyecto innovador respecto al destino de su comunidad de origen, y una visión de futuro que partiendo de los problemas del presente los transcienda, serían las coordenadas que caracterizarían esa jefatura espiritual. La vida y obra de ambos filósofos los perfilan como acreedores a esa posición preeminente en la cultura, y en la conformación de un proyecto, integrador, en Ortega, y liberador, en Zea, para sus respectivas comunidades, aunque ni uno ni otro se quedarán en los límites de lo meramente nacional y propondrán como objetivo último trascenderlos en lo universal.

Con treinta años de diferencia, desde una y otra orilla del Atlántico, y sin haber llegado a conocerse personalmente, fundamentaron su quehacer filosófico en el perspectivismo circunstancialista —asimilado por Zea a través de los escritos de Ortega—, para desarrollarlo, a lo largo de sus vidas de estudio y creación, en una obra filosófica muy diferente, como diversos eran el imperativo ético y circunstancial de cada uno. Si Ortega fue «el espectador» de la hora de España y las perspectivas de Europa, Zea fue «el militante» de un pensamiento que integra humanismo y liberación para Latinoamérica. Tzvi Medin estructura su estudio historiosófico exponiendo situaciones (circunstanciales) personales y actitudes que adoptaron ambos filósofos, confrontando las respuestas de cada uno, pero además incluye esporádi-

* *Tzvi Medin,* Entre la jerarquía y la liberación, *México, F.C.E., 1998.*

camente un comentario expositivo de recapitulación (muy valioso para el lector), de síntesis, de lo que ambos asumen intelectualmente en cada momento de su itinerario filosófico, itinerario en el que ni el español ni el mexicano perderán de vista el destino universal—en sentido muy lato— a que debe llevar ese balizaje de la evolución en las nuevas manifestaciones culturales, estéticas, sociales y políticas.

Ortega, ya en 1914, se da cuenta de que se está al final de una época y que en la nueva cultura y la nueva filosofía la razón y la vida no se excluirán mutuamente. En efecto, todas las vanguardias estéticas van a gritar: «Un arte para la vida»; una pintura, una literatura, una música al servicio de la vida. La razón vital, el impulso vital bergsoniano y el pragmatismo de William James impregnarán la revolución estética de los «ismos» en las primeras décadas del siglo veinte. Zea, en el 41, es consciente también de encontrarse en el inicio de una nueva época, la de que había llegado la hora de reivindicar el pensamiento iberoamericano, puesto que las disciplinas filosóficas pasaban ya a ser parte esencial de la cultura iberoamericana, y que el valor humano de estos pueblos exigía incorporarse a la cultura occidental en pie de igualdad y tomar parte en la elaboración de la filosofía. Dentro de la historia de las ideas, en toda América hispana se estudiaban de forma sistemática las corrientes fenomenológicas, tomistas, existencialistas, diltheyanas, etc., pero los sistemas eran sólo el instrumento —según Zea— para llegar a saber *lo que se podrá ser*. El eurocentrismo había perdido prestigio con los dos conflictos mundiales y América ya no se sentía ser un reflejo provinciano. En cuanto al imperialismo del Norte, México, por su situación espacial y por su propia conflagración nacional, la revolución mexicana, ejercía lo que Zea llama «la inexplicable resistencia desarmada».

La filosofía de la circunstancia llevará a diferentes postulados a los dos filósofos. No obstante, el autor de este recorrido paralelo recuerda una «circunstancia» complementaria en la reflexión de ambos: si bien para Ortega la decadencia histórica española se identifica con la desintegración de su imperio, es este momento histórico y filosófico el que para Zea representa el final de la dependencia y el inicio de la liberación y la reivindicación de la humanidad de América Latina —de la que se había dudado— para situarla en el plano de igualdad de todos los pueblos.

Es interesantísima la segunda parte del libro en que se repasan pormenorizadamente actitudes filosóficas y humanas de los dos pensadores, hechos y derechos, con un *corpus* que ha crecido en obras y

formulaciones especulativas, con viajes que abren perspectivas a uno y otro, descubrir cómo reaccionan ante las circunstancias tan agresivamente cambiantes de las décadas del 40 y el 50. El año 47 es el del auge del existencialismo en América. Ortega reclama la prioridad cronológica sobre la idea de la existencia de Heidegger defendida en *Ser y tiempo.* Pero además hace una confrontación con la cuestión del *s'engager* sartreano, que no tiene que ver con la filosofía. Aquí sí que hay una actitud netamente discrepante en Zea que, a finales de los cuarenta, se compenetra con el filósofo francés y escribirá su análisis *La filosofía como compromiso.*

En el capítulo «Filósofos y política: entre el destino y la alborada», vemos a un Ortega exiliado en la Argentina, automarginado de los círculos académicos, silencioso por voluntad e impotencia, ensimismado, «viviendo la más dura etapa de su vida». En tanto que Zea acepta una participación en la política mexicana, en el ámbito cultural y de relaciones exteriores, Ortega, replegándose, negando su voz al comentario político o a la crítica, dedicará sus últimos escritos a la profundización de su obra filosófica y al debate estrictamente filosófico con el existencialismo y la fenomenología.

Zea, cuando retorne a la universidad, seguirá batiéndose en el campo político[1] y en el teórico, insistirá en su filosofía de la liberación, hará extensivo su humanismo «de carne y hueso» a otros pueblos colonizados del Tercer Mundo para que tomen conciencia de su situación periférica y esta conciencia se vuelva central y planetaria. Zea interpreta la figura de Simón Bolívar no solo como el Libertador de América sino como el apasionado de la extensión de la libertad.

Con la desaparición de Ortega hubo críticas a su obra y su actitud de suspensión de juicio político o moral en los últimos años, y de estas críticas Tzvi Medin espuma los calificativos de «magia», «sortilegio», «veneración», que más se refieren a rasgos de estilo que al puro filosofar, y que tratan de desmantelar la inmensa influencia del filósofo español en varias generaciones de intelectuales americanos. Zea sale igualmente en defensa de Ortega, el eurocentrista, considerando que debe denominársele «el americano», porque su filosofía se ha convertido en el fundamento de la filosofía latinoamericana.

Marta Portal

[1] *Zea, en una visita reciente a Madrid, en marzo de 1998, se mostraba orgulloso y rejuvenecido al hablar de su rúbrica periodística en* El Excelsior, *«donde digo todo lo que pienso de los acontecimientos de la actualidad».*

Narrativa portuguesa*

A lo largo de los cuatro primeros capítulos de *Todos los nombres* de José Saramago el lector va adquiriendo un creciente sentimiento de angustia. Primero, una cierta inquietud al constatar que hay alguien —varios, muchos, los impersonales funcionarios— que puede llegar a saberlo todo de uno. La sensación aumenta ante la evidencia de que no se es absolutamente nadie para ese funcionario que ordena de manera sistemática durante ocho horas diarias las vidas y las muertes de todos. La angustia se manifiesta plenamente cuando se piensa que la vida de cualquiera puede estar bajo el dominio de un don José, un ser anónimo, un personaje solitario, vacío, cobarde y obsesivo. Es verdaderamente inquietante ver que alguien que, por lo general, no despertaría la más mínima curiosidad puede estar neuróticamente obcecado en reconstruir una vida —la que corresponde a una ficha encontrada por casualidad en un archivo —con el elemental propósito de paliar una auténtica incapacidad de comunicación.

Por fortuna —como en todas las obras de Saramago— al mismo tiempo que se desarrolla la acción del relato, aparece la voz en *off,* con el ya característico tono irónico y escéptico pero rotundamente todopoderoso, del autor. Por un lado, esta voz va a restar dramatismo a la imagen pavorosa que se ha creado el lector al imaginar millones de carpetas, archivos y fichas que corresponden a nombres sin rostro. Por otro, ese conocido tono intencionado e insidioso le confirma al lector que todo está bajo control y que ni por un momento los personajes son independientes de su creador. Aún menos podría serlo este don José, un infeliz funcionario de la administración pública.

La fascinación por los nombres no es algo nuevo en la obra del autor portugués. Para Saramago el nombre no es aquel elemento que singulariza a un personaje sino que será la manera de prestar atención al que normalmente pasa desaperdibido, al insignificante, al no destacable por nada. El nombre es aquello que representa al que es uno más. Si se recuerda la novela *Memorial del convento*, la multitud anónima que trabaja en la construcción del edificio se ve representada simbólica-

* *Saramago, José:* Todos los nombres, *trad. Pilar del Río, Madrid, Alfaguara, 1997. Torga, Miguel:* Bichos, *trad. Eloísa Álvarez, Madrid, Alfaguara, 1997. Carvalho, Mario de:* Un dios pasea en la brisa de la tarde, *trad. de Basilio Losada, Barcelona, Seix Barral, 1998.*

mente por la enumeración de 23 nombres que recorren de forma ordenada el alfabeto. En el caso de *Todos los nombres*, la infinidad de fichas que contienen todas las identidades anónimas de la Conservaduría General del Registro Civil se erigirán como símbolo de lo que tiene la capacidad de identificar, el nombre. No obstante, el único nombre que aparece en toda la novela es el del protagonista. Don José va a ser el símbolo de lo común y corriente, de hecho, un nombre que no es un nombre.

A partir de esta simbología se articula toda la estructura, marcadamente antitética, de la novela. El barroquismo de *Todos los nombres* surge de la constante duplicación de conceptos, la vida y la muerte, lo verdadero y lo falso, la celebridad y el anonimato, lo trivial y lo singular. Saramago se sirve de este juego de contrastes para crear una buscada sensación de vaguedad e imprecisión que completará de manera definitiva, a partir de los dos grandes espacios por los que obsesivamente se mueve don José. Dos espacios que se reconocen en seguida como grandes contenedores de nombres: la Conservaduría General del Registro Civil, un laberinto que encierra todos los nombres, divididos entre vivos y muertos, y que, de manera arbitraria, ordena la verdad y la falsedad de las identidades burocratizando la condición humana. Y el segundo gran espacio, el Cementerio General, otro laberinto en el que, esta vez, sólo hay muertos. Aunque, paradójicamente, algunos de ellos, por error de la Conservaduría, estén vivos desde el punto de vista administrativo.

De estos dos grandes lugares, así como de cualquier otro espacio por el que se mueve el protagonista, el lector sólo puede crearse una imagen difusa formada a partir de primeros planos (estanterías interminables, finales de escalera oscuros y altísimos) que se pierden en profundidades espaciales indefinidas. Tampoco existe una descripción física o psicológica de los personajes, únicamente pistas para que el lector pueda completar la información que se le va proporcionando y le permita, así, salir del laberinto literario que conforma la novela. En este sentido, en manos de Saramago, no hay tanta diferencia entre don José y el lector de *Todos los nombres.*

Es evidente recurrir a Kafka para imaginar a los personajes o pensar en Borges para entender la abstracción de los espacios. Si a Kafka y a Borges se les añade el tema de los nombres y las identidades se llega irremisiblemente a Pessoa. Todos estos elementos que caracterizan *Todos los nombres* de José Saramao ratifican el interés por los temas de expresión alegórica y simbólica que

vienen determinando las últimas obras del autor *(El Evangelio según Jesucristo, Ensayo sobre la ceguera)* y que tienen como hilo conductor la reconstrucción de una historia. En este caso, el propósito es demostrar la precariedad de la existencia humana, hecha a partir de conjeturas sobre una hipotética identidad que desemboca en realidad virtual. No obstante, reconstruir historias, preservar la memoria, es un rasgo perteneciente a la tradición lusitana. La historia de la literatura portuguesa contiene múltiples ejemplos y, en concreto, el siglo XX ha desarrollado esta característica en la mayoría de los géneros de expresión literaria. La voluntad de salvar del olvido, de mantener presente lo que ha sido, singulariza de tal modo la moderna narrativa portuguesa que incluso *lo intuido, lo supuesto, lo consabido* son temas que la *verdad ficcional* necesita expresar. Este es el caso de la inolvidable serie de cuentos que Miguel Torga (1907-1995) escribió en 1940, *Bichos,* y que Alfaguara editó el año pasado. Cuentos que narran verdades ficcionales —muchas veces amargas, otras entrañables— que responden a vidas anónimas de tragicidad ignorada, en los que la función del autor es concederles valor humano. En consecuencia, al humanizar el contenido de los relatos, les confiere veracidad. Miguel Torga deja testimonio escrito del paso por la vida de identidades desconocidas que responden a estereotipos fácilmente reconocibles. Y, al igual que en el caso de Saramago, también aquí el espacio jugará un papel importantísimo.

Trás-os-Montes, la tierra dura de viento, sol y piedras que curtió el carácter arisco de Torga, es un protagonista más, presente en cada uno de los relatos. De hecho, *Bichos* es un homenaje a la esencia trasmontana que, mediante la escritura desnuda y de reflexiva lucidez que caracteriza la obra de Torga, salva del olvido a los más frágiles. El autor se erige como voz de los seres silenciosos que siempre pasan desapercibidos. Es inevitable, al terminar las cuatro o cinco páginas que Torga destina a cada uno de sus *bichos,* sentirse conmovido y reflexionar sobre la grandeza espiritual que contienen estos insignificantes pedazos de vida que el autor muestra. El ejercicio propuesto por el autor portugués es conocer la vida y la muerte desde la mirada del vulnerable, sin escatimar esperanzas ni realismo, pero sin olvidar la ternura y la ironía con que muchas veces se presenta el destino.

Un ejemplo más del enorme interés que origina el tema de la memoria en la literatura portuguesa se encuentra en el auge que actualmente ha adquirido la novela histó-

rica en el país vecino. Esta actitud —de tradición postcamoniana y muy propia del siglo XIX portugués que busca rescatar el Portugal histórico de las brumas de la memoria, ha evolucionado hacia una pluralidad de interpretaciones y asimilaciones del pasado o, incluso, hacia otras concepciones mucho más metafóricas de la Historia. El pasado puede presentarse como escenario, ser el entorno que acompaña sucesos que alegóricamente pueden pertenecer al presente y desarrollar, asimismo, una función mítica. Este sería el caso de *Un dios pasea en la brisa de la tarde,* novela que Mário de Carvalho escribió en 1994 y ha sido premiada y rápidamente traducida a varias lenguas. Ambientado en la Lusitania del siglo II, el autor plantea un argumento perfectamente ajustable al perfil histórico y psicológico del siglo XX. Así, la trama de la novela consigue fácilmente captar la atención del lector al identificar reflexiones y reacciones en los personajes que no se alejan de las contemporáneas. Al mismo tiempo, a partir de esta yuxtaposición temporal, se demuestra una vez más el gran interés que siente la literatura portuguesa por la reconstrucción y ambientación del pasado y la voluntad dialéctica entre el hombre y la historia.

Isabel Soler

Un poeta más comentado que leído*

La extensa obra crítica de José Luis García Martín (Cáceres, 1950) sobre la poesía contemporánea ha sido frecuente objeto de encendidas polémicas, debidas en buena parte a la ultimísima actualidad de la poesía española que ha abordado en sus escritos. Hace unos meses leí con satisfacción su último libro de poemas, *Principios y finales* (1997), y esta impresión se me ha consolidado ante su poesía reunida, de muy reciente aparición, con el título de *Material perecedero,* que nos ofrece su creación poética publicada desde 1972 hasta el presente, con la inclusión de un volumen inédito cuyo título da nombre a toda la reunión de su obra en verso. El hecho de contar con un volumen asequible de su poesía completa (al menos la que el autor ha querido conservar como tal, pues advierte que ha suprimido muchos textos) adquiere en este caso —al menos para mí— una doble importancia: conocer el

* *José Luis García Martín:* Material perecedero. Poesía, 1972-1998, *Oviedo, Ediciones Nobel, 1993.*

último libro de un autor y leer después la obra que ese mismo autor ha realizado desde hace más de veinticinco años, produce un efecto análogo al de conocer a un personaje interesante en un momento concreto y conseguir que más tarde ese mismo personaje te cuente toda su vida. La primera impresión queda enriquecida por una perspectiva que sitúa el presente dentro de un todo y nos permite valorarlo en su peculiar grandeza. En el caso de José Luis García Martín este fenómeno se hacía especialmente necesario por la escasa circulación y el difícil acceso que tuvieron las ediciones originales de gran parte de sus volúmenes poéticos.

A través de la lectura de esta obra asistimos al despliegue de una coherente visión del mundo, que atraviesa, debido a la misma mutabilidad de la existencia humana, por distintos estadios espirituales conformados a su vez por diversos cauces estilísticos. Lo que más destaca a primera vista en esta producción es su persistente variedad anímica, espiritual y expresiva, perfectamente observable aun dentro de cada uno de los libros reunidos. La cosmovisión del poeta se articula de ordinario a través de argumentos amorosos (aunque no sea un rasgo exclusivo en modo alguno). Las experiencias eróticas de distinta índole no constituyen, sin embargo, un diario amoroso en el sentido clásico del término, al menos si atendemos al plano ficticio de la poesía: como reza en el título de su penúltimo volumen, a lo largo de toda la obra de García Martín nos encontramos con «principios y finales» de historias de amor que sólo se entrelazan en la conciencia del poeta. Esta repetición de historia truncas van creando, en el curso de su producción lírica, una cosmovisión cada vez más desengañada del amor, que traslada al poeta desde una búsqueda epicúrea del placer erótico, siempre precario y evanescente, a una aceptación estoica de la soledad mediante el esfuerzo interior por neutralizar su corazón y por asumir una impasibilidad anímica ante la mentira de cualquier promesa. En efecto, si en los primeros libros (hasta *El enigma de Eros,* de 1982), a pesar del contrapunto dramático de muchas experiencias, predomina la exaltación epicúrea del instante de plenitud erótica, en los libros posteriores (especialmente desde *Treinta monedas,* de 1989) el éxtasis del amor en su comunión más arrebatadora y sensible suele ceder el paso a la constatación irónica del acabamiento irremediable de toda felicidad entrevista o soñada, de manera que el poeta terminará agradeciendo la felicidad intangible y estoica de la monotonía y temiendo cualquier nuevo engaño

pasional. Una de las más explícitas confesiones sobre esta actitud la encontramos en el poema «El pasajero», que da título a su libro correspondiente, de 1992, y que versifica con plena autenticidad poética el último pasaje del *Carnet de un escritor* de W. Somerset Maugham:

Acepto el trato de desconocidos
en el bar y en la mesa de juego,
pero evito siempre simpatizar demasiado
con gente de la que debo
separame muy pronto.
Así, cuando llegue el momento,
quizá decir adiós me resulte más fácil
(p. 239).

En esta segunda etapa que distingo dentro de la poesía de García Martín se advierte claramente que la precariedad de la vida y aceptado estoicismo con que la afronta el poeta no dependen tanto de la destrucción del tiempo como de la transitoriedad con que se concibe el hecho amoroso. Hay poetas elegíacos por naturaleza, y García Martín es uno de ellos. No obstante, si contrastamos la causa de su elegía con la de un poeta estéticamente afín como Francisco Brines, llegaremos a la conclusión de que en Brines la acción implacable del Tiempo destruye radicalmente cualquier felicidad erótica y espiritual, así como cualquier afán de permanencia. En cambio, García Martín, para quien Dios es un agente de la historia (punto al que debo referirme enseguida), no reincide en los fracasos amorosos por la mera destrucción temporal, sino más bien por una concepción del amor como un hecho en sí mismo transitorio y fugaz, que pocas veces llega a comprometer a la persona entera de los amantes, pues de ordinario sólo busca satisfacer la dimensión sensual y afectiva (no espiritual o moral) del erotismo. En este sentido es curioso comprobar cómo el poeta acepta maliciosamente, en diferentes libros, la felicidad engañosa de un triángulo amoroso. A pesar de la ironía latente en estas composiciones, el poeta se muestra convencido de que la estabilidad de la pareja resulta imposible y de que la tercera persona constituye el necesario refugio para dilatar al máximo una relación predestinada al rápido desvanecimiento, como se evidencia en estos versos de *Principios y finales:*

Cuando alargue mi mano
hasta el cálido fruto que se niega y se entrega,
déjame que lo beba como un vaso de agua
que se bebe y se olvida,
no lo envenenes con tus turbias heces.
Cien horas te daré, o más si lo deseas,
en esa edad en que no eres bienvenido,
por una en la que ahora me abandones (...)
(p. 259).

Esta actitud erótica, que al margen del poema puede no ser compartida por el lector, se convierte en poesía gracias a la diversidad de enfoques con que se representa líricamente (el desdoblamiento del yo, la mitificación de la despedida amorosa, la sugerencia y el ingenio a la hora de ocultar ciertos datos de una historia...); enfoques que otorgan a tales experiencias la autenticidad y la capacidad de ser revividas por el lector, exigencias esenciales de toda poesía verdadera. Sólo en algunos poemas de *Principios y finales* y de su última entrega inédita, ese tedio vital, tópico omnipresente en la segunda etapa que he señalado, se expresa con la abstracción y generalidad de una convicción intelectual que no alcanza el sentimiento del lector y el efecto poético deseado. El estoicismo moral que se apodera de esta segunda etapa (a partir de *Treinta monedas,* de 1989) proviene, asimismo, de una religiosidad negativa pero no por ello menos intensa. El poeta se enfrenta de continuo a un Dios que es omnipotente pero absurdo en toda su actuación, lo cual relega al ser humano a una postración miserable ante tal poderosa arbitrariedad. Su aversión a Dios (como se manifiesta en varios poemas de *Treinta monedas* que revelan a Cristo como el máximo antihéroe) no llega al grito blasfemo de un Rimbaud o de un poeta realmente maldito; en éstos Dios es rechazado en favor del genio heroico del bardo; en García Martín, poeta genuinamente postmoderno, se descarta la existencia de cualquier heroísmo, el de Dios y el suyo propio.

Ambas etapas, que muestran una evidente evolución cosmovisionaria, también se encarnan en una forma poética de naturaleza distinta: del simbolismo ceñido y máximamente sugerente de sus primeros libros pasados, desde *Treinta monedas,* a una concepción eminentemente narrativa del poema y a una ambientación cotidiana que requiere el sabio empleo del lenguaje conversacional y de la sugerencia lógica, para que tal llaneza no degenere en prosaísmo, fenómeno que sólo se produce en muy contadas ocasiones. Nos encontramos, pues, ante un mundo poético sólido y coherente, que utiliza en cada momento los mecanismos más idóneos. En suma, un rescate imprescindible en la poesía española actual.

Carlos Javier Morales

Cuaderno de Babel

No hay manera de comprender los episodios controvertidos de la Historia sin ponerse por un momento en la piel del otro, ese ejercicio de la imaginación que no sólo consiste en desprendernos de nuestras ideas y prejuicios más fijos sino también en concebir nuestra propia identidad como plural, como constituida por una alteridad que forzosamente ha de ser contradictoria. Nuestra literatura sobre la segunda República, la Guerra Civil y la posguerra es ya abundante, aunque no todavía suficiente. El libro de Gregorio Morán, *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo* (Ed. Tusquets), es buena muestra de lo uno y de lo otro: de la aportación pero también de ser testimonio de lo que todavía falta. El libro ha sido recibido, generalmente, con elogio hacia su copiosa investigación y conocimiento de la época, y criticado por varias razones: no considerar la literatura de los especialistas en Ortega, ver con un rasero a los franquistas de la época y con otro a los izquierdistas; finalmente, no valorar debidamente la importancia de Ortega. Creo que esta última reticencia no es justa: Morán admira al filósofo madrileño y da muestras de ello en muchas páginas de este grueso libro. Sólo que no lo admira por todo ni ante todo. Ortega no tuvo un solo perfil ni es sencillo entender sus posturas, filosóficas y vitales, sus actitudes ante los desafíos de la historia. Ese es el análisis, precisamente, que Morán hace: el de las actitudes que Ortega tuvo desde el final de la guerra civil española hasta el año de su muerte, 1955. Ortega vio con buenos ojos el triunfo de la guerra por las tropas de Franco, y los franquistas, especialmente los intelectuales aliados a la Falange, trataron de acercarlo al régimen, sólo que eso no era fácil porque Ortega no era «esto» ni «aquello». No fue un demócrata y Morán ventea declaraciones incontestables; profesó siempre un decidido anticomunismo y un no menor laicismo que fue el hueso duro de roer del franquismo y de los intelectuales nacionalcatólicos del momento (Laín, Aranguren, Marías). Fue un liberal aristocratizante (en el sentido intelectual), antimonárquico, pero en contra de la actividad parlamentaria, a la que atacó duramente en 1925 en sus artículos de *El Sol*. Vio con buenos ojos la dictadura de Primo de Rivera (para escarnio de Unamuno), y alentó en ocasiones soluciones autoritarias. ¿Qué fue Ortega? Dijo que la demo-

cracia sin poderes ajenos a ella conduce «al absolutismo mayoritario». Se intuye que uno de esos poderes debía ser el poder intelectual... Creyó que los políticos eran unos «párvulos del pensamiento», observación que manifiesta claramente la soberbia intelectual que proyectaba sobre la política. ¿Cómo iba a valer lo mismo su voto que el de una mujer o un bracero? Un hombre que pensaba que lo esencial en la mujer es la confusión no podía ser muy demócrata porque sin ir más lejos ya consideraba como no igual a la mitad de la humanidad. El libro de Morán no resuelve del todo el enigma Ortega, la paradoja Ortega, porque esto sólo sería posible en cierta medida en un ensayo que lo viera como un conjunto (además de llevado a cabo por alguien de genio) y lo que este valioso estudio nos da es, sobre todo, una investigación histórica, un recorrido cercano a los documentos y con observaciones sin duda valiosas, no sólo sobre Ortega sino sobre el «erial» de sus circunstancias. No es poco.

La vuelta a España de Ortega supuso el intento por parte del régimen de utilizarlo propagandísticamente para sus fines. Se trataba de nuestro gran filósofo, valorado en Alemania y en América latina, y un gesto claro por su parte hubiera sido un gran revés contra la izquierda extranjera y contra los exiliados españoles. Pero ese gesto no fue nunca claro. Además, le faltaba la preocupación metafísica, no cualquier metafísica sino la escolástica defendida con brillo por Zubiri, el pensador opuesto a Ortega, que sólo escribió un artículo en la prensa, en 1955, exaltando la memoria de Ortega y Gasset. Ortega no sólo fue siendo relegado por la figura de Zubiri, del que tomaban sustento metafísico los intelectuales falangistas, sino por alguien mediocre como José Antonio Primo de Rivera, figura tenida por verdadero pensador y citado con generosidad durante los primeros veinte años de la dictadura. La alianza entre catolicismo y nacionalismo, con una fuerte apoyatura josenatoniana, sin duda de corte fascista, es denominada por Gregorio Morán de totalitarismo, término que sin explicarlo lo aplica al período estudiado. Creo que no es correcto. Sin duda los intelectuales falangistas quisieron dotar al régimen de una dimensión ideológica, pero no es menos cierto que Franco toleró lo primero durante un tiempo y fue haciendo su propio camino (de muy pocas ideas) hasta neutralizar y banalizar dicho bagaje intelectual. El franquismo no fue fascismo porque Franco no tuvo ideas, ni siquiera se consideró político, sino militar. El término totalitarismo encuentra su verdadero marco social en los regímenes comunistas. Para ser totalitario el franquismo hubiera necesitado de

una ideología (totalitaria), pero sólo fue, y ya fue bastante, un autoritarismo militar que tuvo a la Iglesia como aliada. Si la vertiente falangista hubiera llegado a ser determinante, es decir, si el dictador hubiera sido falangista, sin duda se podría haber hablado de ideología y, tal vez, de sociedad totalitaria. Fue, por otro lado, una sociedad porosa que afortunadamente no pudo impedir las transformaciones de la universidad, que desembocaron en las manifestaciones y sucesos de 1956, y, a partir de los años sesenta, en las oposiciones de distinto cariz, intelectual y político, al régimen dictatorial.

Hay otro asunto: Morán habla de los intelectuales nacionalcatólicos y de las publicaciones de la época como si siempre hubieran sido lo mismo. Califica siempre a *Cuadernos Hispanoamericanos* de falangista, como Homero a Aquiles como el de los pies ligeros. Hombre, no. El que ni una sola vez diga que sólo lo fue en sus comienzos denota, en este aspecto, una actitud poco matizadora. Lo mismo respecto a algunos intelectuales. En *Cuadernos* ha publicado mucho «rojo», y, además de ser dirigida por Laín Entralgo ha sido dirigida, antes de la democracia, por José Antonio Maravall, que aunque tuvo otros comienzos, no puede ser calificado de historiador nacionalcatólico sin cometerse una grave injusticia. Debería hacerse, para una mayor comprensión del mundo político intelectual de la posguerra, un análisis de los izquierdistas que tampoco eran demócratas y que, por distintas razones, se cruzaban con Ortega, aunque en direcciones opuestas. Lo difícil en esa época era ser laico y demócrata o más sencillamente: tener una conciencia laica y democrática de la política. Termina este controvertido y valioso libro con una frase que sobra: «A muchos de quienes compartieron el nacionalcatolicismo hasta 1956 les debemos desde entonces, ya que no un magisterio ejemplar, sí al menos una ejemplar voluntad de cambiar». Sobra, entre otras razones, porque en este país, entre 1939 y 1956, había muy pocas cabezas que concibieran el estado como democrático y aconfesional. Porque no bastaba con oponerse, con ser bastante, sino qué se proponía.

Sorprende en esta recopilación de *Entrevistas y conversaciones* de Primo Levi (Ed. Península) que conforme se va acercando al fin de su vida, Levi sea cada vez más optimista porque, como todo el mundo sabe, se suicidó. Sin duda su experiencia en el campo de concentración de Auschwitz fue, a pesar de que trató de conjurar la herida hablando y escribiendo sobre ella, el detonante relentizado del disparo final. No le gustaba especialmente

Leopardi porque no veía el mundo con la desesperación del gran poeta romántico. Levi afirmó que se sentía bien en el mundo. Preguntado una y otra vez por su judaísmo, Levi responde que se siente más italiano que judío porque sionista no lo ha sido nunca. Se definió como judío por «pertenecer a una tradición y a una cultura», datos que corresponden a la historia y a la discusión. Es un terreno en el que podemos llegar a un acuerdo o incluso a cambiar de ideas, pero difícilmente en una discusión con un musulmán podremos convencerle de que Mahoma no fue el profeta de Alá. No hay manera, o hay cisma. Pero a un cambio, intelectualmente deportivo, no se llega nunca. Sin embargo «tradición e historia» son términos con los que uno puede tratar. La historia le puso a Primo Levi un número en la piel, para que no pudiera olvidar: 174.517. Y este director técnico de una fábrica de resinas y pinturas en Settimo Torinese se puso a investigar a *posteriori* sobre la cultura hebrea, sin duda impelido por la necesidad de saber, de conocer qué había llevado al pueblo alemán y, muy especialmente al partido nazi, a tratar de aniquilar a los judíos (y no sólo a ellos). El elemento irracional, tan ajeno a la mentalidad de Levi, estalló manchándonos a todos. «Desconfío de todas las ausencias de la razón», afirma Levi en sintonía con Valéry, y es fácil deducir de aquí su elogio del trabajo, de los oficios, en contra de la idea del trabajo como un mal. El trabajo representa para Levi el manejo de la razón y la producción de objetos o procesos sociales. Es cierto, no todo trabajo ni toda producción son positivos, y no hay que recordar los conceptos del trabajo como alienación porque Levi no lo ignora, sólo que ve que esencialmente no es una maldición sino un modo de afirmación personal. Imagino que una película como *Le trou*, del cineasta francés Jacques Béker, habrá despertado su admiración, no sólo por su perfecto valor narrativo, tan presente en su propia obra como en la de su admirado Italo Calvino, sino por el gran elogio que se hace de la destreza humana, lo que podríamos llamar la razón manual, que es, claro, un manejo de la razón. Pero hay algo más: «En el trabajo, nos dice, encontré una imagen conradiana de la vida», la aceptación de las responsabilidades con miras a un cumplimiento.

Pero no todo es tan claro. En cuanto a su propia literatura, y aquí se aparta del Valéry que le he atribuido, afirma que es «incapaz de autoanalizarse, mi trabajo es un trabajo nocturno, confiado a menudo al inconsciente». Sintió una ligera antipatía por Borges y por Dostoievski (a este último por su confu-

sa manera de escribir) y hubiera escogido como padre a Rabelais (Henry Miller también). Proust le parece aburrido y Kafka, al que reconocía su genio, le inspiraba sentimientos ambivalentes. Sólo leyó dos libros de Balzac, «porque nuestra vida es demasiado corta para leer a todo Balzac». Son afirmaciones y negaciones curiosas, indiscutibles porque no tratan de conformar una historia de la literatura sino expresar sus gustos. Afirmar que nuestra vida es demasiado corta para leer todo Balzac supone que ese tiempo que no dedica a Balzac está leyendo o haciendo cosas maravillosas, y todos sabemos que la vida verdaderamente sólo sirve para perderla en lo que a uno le gusta, sea Balzac o Primo Levi.

François Jullien (1951), profesor de filosofía y estética chinas en París es autor de varios libros de interés, entre ellos *Fundar la moral* (1995), traducido a nuestra lengua por Héctor Subirats. *Elogio de lo insípido (Eloge de la fadeur)*, Ed. Siruela, ha sido vertido al español por Anne-Hélène Suárez, a la que debemos varias notables traducciones de poetas chinos, además del francés y buena conocedora de la literatura oriental. ¿Qué es lo insípido para la cultura china? En chino es *dan* y significa al mismo tiempo insipidez y desapego interior. Lo insípido está lejos de ser la carencia de sabor de la vida o lo aburrido, que es lo que designa en la cultura occidental. Decimos que algo es insípido porque carece de gracia. Pero esta noción taoísta implica una neutralidad que une los distintos aspectos de lo real, no se opone y separa sino que es el nexo, algo así –aventuro– como el espacio que posibilita la aparición (Mallarmé). Es admirable la definición que hace Jullien del término: «el signo insípido es apenas un signo: no una ausencia total de signo, sino un signo que está vaciándose de sí mismo, que empieza a ausentarse». También provoca mi admiración este dato: Wu Ked, crítico literario de principios del siglo XII pensó que el gran poeta Tu Fu (dinastía Tang) «fue brillante y floreciente en su juventud, antes de volverse, con la edad, llano e insípido»; «toda literatura empieza siendo brillante y floreciente para tornarse luego llana e insípida». Pareciera que oímos a Eliot o tal vez a Borges; éste último habló de que algunos poetas son barrocos en la juventud y acaban siendo clásicos en la vejez (él mismo, por ejemplo). Este signo, afirma Jullien, no trata tanto de representar como de des-representar. Es decir que está llamado a trascender lo afirmativo y lo negativo, el placer y la pena, y, por lo tanto, sujeto y objeto, origen de esos dualismos. Esta estética de lo insípido invita, pues, a la vía media de la

escuela búdida Madhyamika) que no significa la negación de las pasiones, de los deseos ni en definitiva de este mundo, sino su relativización: ni el ser ni el fenómeno. Si no he entendido mal a François Jullien, la noción de lo «insípido» tiene mucho que ver con el «vacío» taoísta, tal como lo muestra, entre otros, François Cheng en el campo de la pintura china en su libro *Vacío y Plenitud* (publicado también por Siruela, 1993) o alguien menos docto, pero sabio y divertido, Lin Yutang en su archiconocido *La importancia de vivir.*

Entre otras muchas cosas, admiro a Claude Roy por su alto sentido de la amistad, como evidencian sus libros de memorias y diarios, además de por un libro precioso de y sobre el poeta chino Su Dongpo, *L'ami qui venait de l'an mil*. En la última de sus obras (*Chemins croisés 1994-1995*, Gallimard, 1997), Roy hace varios retratos de amigos suyos, Kostas Papaioannou, Nathalie Sarraute, Héctor Bianciotti, Jean Tardieu, Paz y otros muchos. Los dos, Claude Roy y Octavio Paz, ya no anda por esta Babel de encuentros y desencuentros que es nuestro tiempo. Por ello quiero traducir en estas páginas, fragmentariamente, el retrato que el escritor francés hace del poeta mexicano: «No hay muchos Octavio Paz. Recibo esta mañana *Itinerario*. El que aquí revisa su vida intelectual y política no es otro que el muchacho que camina a través de su pasado y las calles de México en el poema *Nocturno de san Ildefonso*. Son los mismos acontecimientos, la misma época, los mismos errores, los mismos horrores del siglo y el mismo coraje conquistador de la verdad. Es la misma voz, pero no el mismo tono. Paz el historiador de sí, el analista del transcurso, y Paz el poeta, Paz el espíritu crítico y Paz el inspirado: un solo hombre, pero dos modos. El ensayista historiador, el autor de esa radiografía de México que se llama *El laberinto de la soledad* o de *Une planète et quatre ou cinq mondes*, el mundo comprehendido entre los brazos, es la sangre fría penetrante de la inteligencia. El poeta que vive en el mismo escritor supone la explosión de la visión interior. Ellos hablan de la vida misma. No hablan del todo la misma lengua. El Paz intelectual es simplemente uno de los hombres más inteligentes de su época, una cabeza bien formada entre otras. El poeta Paz es, como todos los poetas verdaderos, a la vez único y el mismo poeta, de siglo en siglo, desde el autor sumerio de Gilgamesh hasta el autor mexicano de *Piedra de sol*.

Sea de una calma lisa y pensativa o en el calor de un debate de ideas, Octavio Paz ofrece el sentimiento de una corriente continua de intelecto ágil. Tras sus ojos claros en un rostro hispano-indio pasan y pasan

olas de observaciones, de reflexiones, de emociones. En la estación de las lluvias en san Ángel, cuando el chubasco se detiene, Octavio señala: «Mira, un pájaro. Va a reinventar el verano», y el sol surge al instante, gracioso golpe de magia. Con Kostas Papaioannou, el amigo que el destino nos ha robado, Octavio mira el emparrado de uvas negras y dice: «Mira, la condensación de la noche».

¿En qué piensa Octavio? Es en ocasiones tan rápido y difícil de atrapar como una centella sobre el yunque del herrero. El día en que nos reencontramos por azar, ambos separados y juntados por una tormenta, corriendo hacia el abrigo de una puerta cochera, Octavio me interroga abruptamente, «¿Qué piensas de Sexto Empírico?» (Vergüenza: yo ignoraba a ese príncipe de los escépticos griegos). O bien, habiéndonos alejado por un pequeño tiempo, también de improviso, te arroja: «¿No estás de acuerdo? No se puede ser sino politeísta». (Seguido, es verdad, de largas conversaciones sobre las religiones de los orientales, indios, chinos, amerindios...). Nos reencontramos, tras un año de ausencia: ¿Te acuerdas del jaikú de Buson, a menos que sea de Basho, en el que hay una golondrina muy vivaz y una barcaza muy lenta?» Y, sin transición, pregunta qué se piensa sobre la exposición de pinturas inspiradas por la teoría del caos o sobre los poemas póstumos de Michaux. Pero no tarda en bifurcarse rápidamente acerca de los amigos que hace tiempo que no ha visto, porque, como se dice en México, es «muy amigo de sus amigos», amigo de la vida vivida, de la inasequible vida que Paz el pensador desearía comprender y que Paz el poeta captura, celebra, canta, encanta.

Que él canta incluso cuando le desencanta y le conduce a desencantar, como relata una parte de su itinerario Hay tanto de delicadeza como de honestidad en la evocación que Paz hace de esta alianza entre la pasión por la justicia y la esperanza política que él retrotrae a los comienzos de la guerra de España (...) Octavio va a descubrir a los camaradas que dicen «Yo no comprendo las razones del pacto germano-soviético, pero las apruebo». Uno de nuestros amigos comunes añadió incluso: «No soy intelectual. Soy un poeta». Se trata de una concepción de la poesía que Paz no ha compartido. [...] Cuando se toma uno de los temas del itinerario de Paz, tal como lo desarrolla en sus resúmenes autobiográficos y como los trata en sus poemas, se pondera la notoria apertura de estilo del escritor. El pensador se impone la calma de la objetividad, se describe sin gritos, se juzga sin pasión. El poeta desciende a las grutas profundas con una antorcha en la mano.

Allí donde el filósofo vislumbra la tentación «totalitaria», «pasión generosa y fanatismo criminal, iluminación y cúmulo de tinieblas» el poeta de «Nocturno de San Ildefonso» lanza las bestias leonadas de un lirismo negro. Paz, testigo de sí mismo, se observa a la luz de una mirada que no pestañea. Paz, testigo de su tiempo, avanza en la humareda de los incendios, y camina cara al viento fuerte y purificador».

La fundación Octavio Paz y el Fondo de Cultura Económica han publicado *Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959)*, en edición de Anthony Stanton. Ojalá podamos ver pronto otros volúmenes de la que sin duda será una de las grandes obras epistolares de nuestra lengua. Las fechas corresponden a la publicación de los siguientes libros de Paz: *Libertad bajo palabra, El laberinto de la soledad, Las peras del olmo, El arco y la lira* (1956, reescrito y ampliado: 1965, en francés) y *La estación violenta*. Es una correspondencia en la cual el joven escritor, con paso ya firme, dialoga con el maestro, le cuenta sus andanzas y le pide ayuda a la que Reyes responde con atención y generosidad. Reyes nació en 1889 y Paz en 1914: la diferencia de edad, siendo grande, es menor que la que hay entre ambos escritores, pero ambos tienen varios puntos en común: una curiosidad amplia, que se aleja tanto como se adentra en lo íntimo, y que encuentra personal lo distante, sin que lo cercano tenga que resultarle necesariamente propio, y un gusto por escribir bien que ha hecho de ambos grandes maestros de la prosa. Stanton nos presenta en su informado e inteligente prólogo la imagen genealógica de ambos. El padre de Alfonso Reyes, general, gobernador del estado de Nuevo León, porfirista opuesto a Madero, murió ametrallado en 1913. El padre de Paz fue zapatista y murió no por las balas de la revolución sino bajo las ruedas de un tren en un accidente al que el alcohol no fue ajeno. Hay que señalar también a su abuelo, Ireneo Paz, novelista y escritor liberal. Reyes ha sido antipolémico, y su relación con la historia ha adoptado la forma del pasado, más bien remoto y poco respondón. Paz, a quien la historia remota no le ha sido ajena, ha sido polémico y se ha mezclado con su siglo. Stanton acierta al decir que las preocupaciones literarias y estéticas de Reyes, magníficamente expresadas en *La experiencia literaria* y *El deslinde*, son de orientación aristotélica y neoclásica mientras que *El arco y la lira* «proclama en cada página su filiación neorromántica y moderna». Hay que añadir que su modernidad, para las fechas que cubre esta correspondencia, está marcada por Apollinaire y por el surrealismo. El surrealis-

mo como moral que señala aquello que Novalis ya había defendido para la poesía: ser encarnación en la historia. Reyes fue elegante y cuidadoso con las opiniones; Paz se arriesgó a opinar y entendió la literatura desde una perspectiva vital que no sólo no excluye la reflexión sino que la exige. Sin duda Reyes se sintió lejos de lo que Paz proponía en *El arco y la lira* y algunos otros de sus ensayos. Lo mismo cabe decir de *El laberinto de la soledad.* Reyes lo elogia (y le ayudó a publicarlo), pero un libro así no se puede contestar con dos frases de admiración mientras dedica horas y horas a anotar alteraciones filológicas, a ampliar bibliografías y a otras tareas honrosas y válidas pero meramente académicas. Lo mismo cabe decir de la publicación de *El arco y la lira*, nuestro gran libro de poética (el mayor libro de poética que se ha escrito en español en este siglo), contestado, por decirlo de alguna manera, con silencio por el gran polígrafo. Hay que decir a su favor que no cesó en su ayuda y estima; pero no podemos ser ajenos a su falta de valor. En algo no estoy de acuerdo con Anthony Stanton: esta correspondencia no es un verdadero diálogo, no podría serlo. El verdadero diálogo de Paz se dio con otros escritores, algunos de su misma edad, otros, mayores, y de todo ello hay huellas en su obra poética y en sus ensayos. Da igual que Reyes y Paz sean mexicanos, es indiferente que los dos sean grandes prosistas y hombres de caudalosa cultura: todo eso son analogías superficiales. Reyes y Paz tienen muy poco que ver, aunque sus destinos se crucen. Es significativo cómo, tras alguna carta extensa desde Nueva Dehli, Paz comienza a escribirle cartas casi burocráticas, salvo alguna excepción. Y eso es significativo en un autor tan dado a escribir cartas extensas y enjundiosas. Lo diré con otras palabras, tal vez un poco extremas: la obra de Reyes, magnífica por tantos conceptos, carece de fatalidad (muchos de sus libros los podría haber escrito otro y él volverlos a redactar). Hombre de inmensa curiosidad y agudeza, además de una fina sensibilidad literaria, estuvo atrapado –fue también su fuerza– en la atracción por lo armónico. En cuanto a Paz, sus libros de ensayos tanto como sus poemas, expresan a un hombre que escribe con pasión. No está formando una Obra, como hace Reyes, sino que escribe obras como resultado de su diálogo con la historia, con los hombres, consigo mismo. No hablo de sus diversas importancias al referirme a esta característica sino que trato, siquiera sea de paso, de señalar esa actitud definitoria y definitiva: sólo el tiempo media entre la coherencia de escribir *El laberinto de la soledad*, *Piedra de sol*, *El mono gramático* y *La llama doble*.

Jorge Semprún nos ha regalado con varios volúmenes de memorias que son al mismo tiempo narración e invención, no porque mezcle la realidad con lo inventado sino porque su manera de narrarlos los convierte en una novela. En alguna parte de este reciente *Adiós, luz de veranos...* (Tusquets, editores) habla de la dificultad de inventar porque siempre acaba recurriendo a su propia vida que ha sido, en realidad, una gran novela de acción. Semprún lo sabe, pero siendo persona reflexiva, suele razonar o intelectualizar esos hechos, en ocasiones con brillantez, en otras entorpeciendo el curso de la acción. En casi todas sus obras utiliza un recurso que en ocasiones contribuye a la profundidad de la anécdota y en otras se convierte en una verdadera manía. Lo sabe bien y por eso, casi al final de este libro nos dice que no se trata de un «truco retórico». Se refiere al ir y venir en el tiempo, retrasando los acontecimientos una y otra vez, saltándolos o retrotrayéndose en una lógica de la memoria; pero sobre todo recurre a lo primero: ese no llegar nunca a lo que se está narrando, como si en rigor no se pudiera escribir de lo único que valdría la pena escribir. A este procedimiento yo lo llamaría «tic de Zenón de Elea»: Semprún va dividiendo su relato y aunque a veces llega a su meta, convierte el proceso en una serie de capas que son finalmente el cuerpo del relato. En su novela *La algarabía,* en frase citada en este libro, Semprún habla de un pasillo que llega siempre a una puerta clausurada, última imagen que se le escapará siempre. ¿Cuál es? Bien sabe nuestro autor que esa puerta no se abre a ninguna parte salvo al no lugar, es la de nuestra propia muerte.

En lo inmediato Jorge Semprún ha escrito *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993) y *La escritura o la vida* (1995). En el primero nos narra, entre otras experiencias, su paso por el Ministerio de Cultura del gobierno de Felipe González en el período 1988-1991, y en el segundo, su terrible experiencia en el campo de concentración de Buchenwald, de donde fue liberado junto con todos sus compañeros sobrevivientes en 1945 por el III Ejército del general Patton. Se trata de un testimonio conmovedor y terrible, escrito con fuerza e inteligencia. *Adiós luz de veranos...* narra su adolescencia en París y podría leerse situado justo antes de *La escritura o la vida.* La caída de Madrid, la pérdida de la guerra por parte de los republicanos, la iniciación al misterio de la sexualidad y al misterio de la mujer, al misterio del sexo que se abre a un misterio mayor, el de la persona; la sombra de su madre, Susana Maura, muerta cuando él tenía apenas ocho años, el diálogo con la filosofía y con la poesía, ambos mezclados en una

necesidad de desnudar la memoria, de mostrar al hombre bajo las máscaras de la historia (su admiración por *Paludes* de Gide y por *L'âge d'homme* de Michel Leiris), pero, sobre todo, esta obra nos muestra la necesidad de defender la libertad y la dignidad. Por eso aclara con lucidez que la paz no es un bien supremo y tampoco la vida, y de esta afirmación se deduce un alto compromiso moral. Al leer estos libros, al margen del valor testimonial y literario que contienen, creo necesario observar la atracción de su autor por la realidad fantasmal, por hechos o personas que no son del todo, que no han sucedido, que podrían haber sido pero que de hecho sólo bajo la hipótesis del narrador se mantienen por un momento en el tiempo de la escritura/lectura. No ignora Semprún que en cierto momento lo recordado y lo inventado tienen la misma realidad, lo que fue y lo que pudo haber sido, pero no porque ambas dimensiones sean arbitrarias sino porque lo que fue y lo que pudo haber sido forman parte de su fatalidad. Semprún nos muestra fantasmas que son suyos, ya resueltos en imágenes que podemos ver y tocar, y nos habla de hechos y personas que también son sostenidos por la tensión narrativa. Mientras la luz de los veranos se va tan aprisa, la literatura la detiene un momento para que podamos verla mejor y al tiempo reconocernos en los rostros y procesos que ilumina.

Juan Malpartida

Los libros en Europa

Picasso (Retrato del artista joven), *Norman Mailer, traducción de María Coy Girón, Alfaguara, Madrid, 1997.*

Cuando un escritor con la proyección de Norman Mailer se decide a trazar la biografía de un personaje tan complejo como Picasso, la tarea supera los límites de la literatura para convertirse en metáfora de una lucha cuerpo a cuerpo. Si bien la personalidad y el carisma del malagueño han sido suficientes para derrotar a cualquier contrincante que se ha cruzado en su camino, con Mailer se tiene la sensación contraria. Al terminar de leer su sugestivo libro, uno está convencido de que ha llevado al indómito artista a su terreno y lo ha convertido en un conmovedor espejo sobre el cual se refleja. Y es que nos preguntamos si acaso muchos aspectos discutidos en el presente estudio son destacados por el escritor precisamente porque se complementan con una personalidad tan obsesiva como la suya.

Los ejemplos son varios, pero nos gustaría comentar de pasada la recurrencia con que Mailer subraya los supuestos escarceos homosexuales de Picasso. Hasta ahora creíamos haberlo leído todo sobre la vida privada del artista gracias a las innumerables biografías publicadas hasta la fecha. Una de las más ambiciosas, el proyecto (de momento inacabado) de John Richardson, no renunciaba a desvelar los episodios más escabrosos de Picasso y sus amigos, pero se resistía a despejar alguna sombra de duda sobre el particular. Mailer, por el contrario, sugiere probables episodios con Pere Mañach, Max Jacob, Manuel Pallarés y Manuel Hugué, sin olvidar la aventura *iniciática* con el ya famoso gitanillo de Horta de Ebro. Es indudable que el ambiente bohemio de aquellos años rechazaba de lleno las constricciones de la moral imperante y que, por tanto, varios de sus integrantes fueron bisexuales en algún momento de su vida. En el caso que nos ocupa, si Picasso llegó a experimentar con el sexo en este sentido, lo más que sirve es para dar una nueva vuelta de tuerca a su personalidad enormemente compleja. Nos preguntamos si acaso el autor no está proyectando sus propias obsesiones sobre la materia de análisis, máxime cuando afirma que su temperamento violento con las mujeres y su imagen de «macho» responderían a una inseguridad de orden sexual. Y todo ello sin negar la fascinación que siente hacia el artista a través de la omnipresente voz de Fernando Olivier, cuya

inclusión junto a otros testimonios evoca, por otra parte, el narrador colectivo ideado por Orson Welles en *Citizen Kane*.

La apuesta de Mailer por el *artista joven* y el interés exclusivo por la producción realizada hasta la Primera Guerra Mundial no se limitan a un guiño a lo James Joyce. Su convicción de que Picasso realiza un «retiro estético» desde finales de los años veinte, apartándose de «los grandes descubrimientos realizados entre 1907 y 1912» (p. 126) suena demasiado a la clásica biografía escrita por John Berger y margina una de sus etapas más importantes desde la invención del cubismo, el período surrealista. Desechado este último, realiza una interpretación de sus obras juveniles y de las épocas azul, rosa y cubista de incalculable belleza literaria. Su descripción de la «revolución formal» propiciada por el cubismo picassiano (pp. 297-298) destaca especialmente sobre el resto, así como su idea de que el cubismo abandona el «tiempo presente» y que «Picasso intentaba pintar lo estático y el movimiento, el desarrollo y la descomposición, las percepciones de la infancia y las disoluciones de la muerte, y todo ello al mismo tiempo y en cada uno de sus cuadros» (p. 365). Lástima que menosprecie la concepción ideogramática del cubismo como rechazo de la mímesis tradicional, pues en absoluto se contradice con sus argumentaciones al respecto.

Con estas opiniones no desearíamos empañar sino, más bien al contrario, realzar la verdadera naturaleza de un libro que, bajo su engañosa apariencia como biografía al uso, confunde lo objetivo y lo subjetivo, el personaje y el autor, la materia de estudio y la pluma que lo escribe. Picasso se presenta como Mailer; Mailer se exhibe como Picasso. Una conmovedora disolución por la cual, parafraseando las palabras de otro brillante *espejo* como el poeta André Bretón, «al dejar de pertenecerse a sí mismo, el hombre comienza a pertenecernos».

Rafael Jackson Martín

La conquista del aire, *Belén Gopegui, Barcelona, Anagrama, 1998, 341 pp.*

Han pasado ya cinco años desde la primera novela de Belén Gopegui, *La escala de los mapas*, y el esfuerzo por desasirse de lo aprendido allí me parece el primer rasgo remarcable. No sólo por lo que explica de su ambición literaria, sino porque aquella novela tiene mucho de emblemática de un tipo de relato usual de la época. Disculpen mi afición a la sociología recreativa, pero había allí ingredientes que delataban una innegable proximidad a muchos otros novelistas y hasta quizá una sintonía deliberada

con inquietudes sociales que narrativamente funcionaron bien y coincidían con el tono caviloso y las cavilaciones que muchos se hicieron por entonces. Esa historia sentimental de un hueco, la resistencia al pacto con la realidad, el miedo a la madurez erótica y sentimental eran formas literarias de rechazo del entorno, quizá incluso metáforas nada ociosas de la confortabilidad de un mundo material y el desasosiego interior. Además funcionó allí una prosa con voluntad de invención verbal y lirismo como pauta de progresión narrativa, donde la introspección era a menudo cala lírica y el relato pretexto para el empantanamiento en una intimidad sensible e incluso hipersensible.

De aquella novela y su poética sólo quedan cinco páginas en esta de hoy, *La conquista del aire*. Son las cinco últimas, epilogales e intensamente marcadas por una voluntad de recapitulación lírica que las acerca deliberadamente a lo que fue el tono y la manera, la concepción narrativa misma de aquella primera y hermosa novela. Pero aquí funciona esa prosa y ese lirismo como síntesis de una historia de la que es antítesis, porque casi no comparten nada. Y aventuro una hipótesis desproporcionada pero que me gusta y a la que le he dado alguna vuelta. Quizá Belén Gopegui ha logrado hacer la novela tipo de una novela que todavía no existe pero existirá; se ha adelantado a insinuar un mundo problemático no sólo por motivos sentimentales y éticos sino también políticos e ideológicos, aquellos para los que justamente parece que la juventud de la democracia no estaba dotada (en tanto que vivió sólo una dictadura residual y anduvo más pegada a formas de gratificación inmediata, acrítica, pasiva —dicen—). Esta novela, que tiene inequívoco aire generacional, parece querer recordar que hubo de todo; por eso retrata a una juventud que ha madurado y que ha ido desplazando el centro de sus intereses desde el ámbito de lo sentimental hacia una forma de reconocimiento adulto del mundo, de sus mismidades y sus huecos, pero también de sus mezquindades e insuficiencias, de sus adulteraciones y sus riesgos materiales. Esta novela aborda las relaciones humanas desde la evidencia de que somos carne de supermercado y dinero de plástico, comemos todo lo bien que podemos y dormimos en la mejor casa que hemos sido capaces de pagar. Pero todo ello sin olvidar casi nunca las apuestas leales con nosotros mismos, las que están en el origen de los pasos de cada cual, afortunados o desafortunados: una profesión, un deber, una responsabilidad, un sentido de la acción humana, una cierta disposición activa hacia la realidad que puede pasar por lo solidario, lo políticamente progresista, el menosprecio de la insolvencia moral, del tartufismo

profesional y la alergia a las palabras demasiado engoladas.

Belén Gopegui ha relatado el deterioro de unas relaciones amistosas al exponerlas a una situación en la que cada cual ha de poner en juego la confianza en el otro, la capacidad de control de su propia estabilidad económica y sentimental. Los materiales con los que está hecha son la conjetura y la sospecha sobre la generosidad, la solidaridad, el sentido interiorizado de la justicia, la decencia ética, la culpa, la inseguridad, el miedo a perder un amigo o a perderse uno mismo. Son materiales que han obrado el buen oficio de sacar una novela adulta, aunque puede no resultar deslumbrante pese a un innegable interés, muy vivo para gentes fugadas hacia los cuarenta y que comparten cosas parecidas. Es una novela sin momentos de gran intensidad verbal, pero sí momentos de tensión ética y política, porque está hecha con mimbres que pueden empezar a comparecer con mayor verosimilitud y tratamiento más sosegado: el precio de la integración, la desmotivación y el sentimiento de culpa política, la precariedad o la potencia de las relaciones personales, la conflictividad laboral como factor personal, la cavilación ética y política como razón exploradora de y contra la resignación.

Jordi Gracia

El delirio, un error necesario, *Carlos Castilla del Pino, Nobel, Oviedo, 1998, 270 pp.*

Una larga carrera de teórico y practicón de la psiquiatría permite a Castilla del Pino categorizar y hacer balances. En el caso, se trata del delirio, su fenomenología, su casuística y los problemas filosóficos anejos que suscita: la relación del yo con el otro, la diferencia entre verdad y verosimilitud, la calidad de lo que consideramos realidad. El delirio es erróneo, pero no cualquier error es delirante. De tal modo, el delirio se caracteriza porque su sesgo erróneo no admite crítica y produce un discurso hermético, sin afuera, con el que no hay diálogo posible. Se puede estar dentro o fuera del delirio, pero no con él.

Así aclarado el concepto, una nutrida serie de ejemplos clínicos y literarios permite advertir que la realidad no admite tanta nitidez y los casos intermedios son los que priman, por lo que cabe concluir que la vida social tiene siempre unos fuertes componentes delirantes, en tanto al hombre no le es accesible la totalidad de lo real. Hasta puede haber un aprovechamiento cultural del delirio, en el caso de la creación artística.

La exposición de Castilla, como siempre, es clara y ordenada. Su léxico se reduce a lo mínimo indispensable, con tal de que el lector, docto o lego, no quede pegado a la telaraña de la jerga. La cultura lite-

raria y artística en general, del autor, le permite abundar en ejemplos tomados del mundo del arte. Lo mismo cabe decir en cuanto a los excursos de sesgo filosófico, que siempre enmarcan pertinentemente cualquier meditación sobre lo humano.

Freud, crítico de la Ilustración, *Carlos Gómez Sánchez, Crítica, Barcelona, 1998, 265 pp.*

Freud, de algún modo, intentó cumplir con la propuesta nietzscheana: fundar una nueva Ilustración. Y, en tal sentido, una parte importante de su obra está destinada a una disciplina fuerte de la *Aufklärung*: la crítica de la religión. Freud vio en el impulso religioso una organización virtual de la omnipotencia infantil. El hombre adulto debía superar este estado y construir instituciones religiosas como depositarias de las fantasías de poder y permanencia humanas. En este sentido, Freud ataca a la religión y admite su necesidad trágica, con lo que acaba tomando una posición igualmente ilustrada frente a las iglesias y al ateísmo, una posición liberal que admite el estudio de las religiones comparadas como una zona global que encara el aspecto religioso de la cultura.

Algo similar ocurre con otro mito fuerte de nuestras sociedades: el origen del Estado o contrato social, explicado como la instauración totémica de un padre primitivo, muerto y santificado, cuyo lugar es inalienable.

Toda pulsión es, para Freud, regresiva: quiere volver al origen y recuperar el tiempo perdido, salvarse de la muerte. Pero, paradójicamente, al buscar su satisfacción, busca su aniquilamiento. Esta dialéctica entre el Eros y el Thánatos, la insatisfacción recurrente del deseo (con efectos de eternidad) hace necesaria la crítica científica de la relación entre el hombre y aquello que lo excede, su aspiración a lo perfecto y su imperfección irremediable, temas cardinales de toda religión.

Gómez Sánchez hace un ordenado y claro recorrido por esta tópica freudiana, mostrando las contradicciones y conciliaciones del pensamiento de Freud, a la vez que deriva hacia la línea del utopismo contemporáneo que se dedica a similar temática (Bloch, sobre todo) y encamina algunas agudas críticas a las teorías lacanianas sobre el vínculo psicoanálisis-ética.

La llamada exótica. El pensamiento de Emmanuel Levinas. *Antonio Domínguez Rey, Trotta, Madrid, 1998, 421 pp.*

La obra de Levinas tiene ya una literatura derivada abundante y releerla es tarea de un ensayista con

proyectos de tesis, como es el caso del poeta y crítico Domínguez Rey. Su punto de partida es la hermenéutica, donde se advierte lo problemático del pensamiento levinasiano: cuando algo se dice, algo se escapa al decir, algo queda inmune a la comunicación, algo no pasa en el tiempo, algo invisible, único, irracional, que se encamina a lo infinito y asume la quietud de lo eterno. En esa zona restante y exótica del decir resuena una vez inmemorial, la mística voz revelada de la divinidad, pero que para Levinas no es un evento místico, sino erótico. El Eros es el origen de todo y es la meta de todo, la unidad que estaba al principio y estará y, de algún modo, ya está, en la consumación. El Eros es lo anterior y posterior a la historia: el mito.

El arte ocupa en este entrecruzamiento de elementos, un lugar privilegiado, pues contiene las promesas de la existencia que la propia existencia no cumple. Nos lleva al trasfondo invisible de los objetos, donde está su verdad única e inarticulable. De tal modo, el conocimiento parte de lo erótico y se abre a lo estético. En Levinas hay, por fin, una poética del saber. Se trata de querer saber más de lo que se puede saber, planteándose la imposibilidad como salida de la matriz de la mente (lo femenino) hacia la infinitud del deseo (lo masculino). En el camino aparece el Otro, el inalcanzable Otro que propone diálogo y no acaba de ser reductible del todo por el lenguaje.

Domínguez Rey se vale, como es de rigor, de una multitud de disciplinas y una combinación de fuentes y confrontaciones donde dialogan Pascal, Agustín, Heidegger, Ortega, Maritain, Amor Ruibal y, desde luego, los hermeneutas contemporáneos en los que ha incidido más Levinas, como Derrida y Ricoeur. Obra minuciosa, densa y muy documentada, no abandona en ningún momento la tensión de la tesis en favor de la casuística.

Flirtear. Psicoanálisis, vida y literatura, *Adam Philips, traducción de Albert Freixa, Anagrama, Barcelona, 1998, 296 pp.*

A pesar de tratarse de una recopilación, este libro del quizá psicólogo Philips guarda una severa unidad. Salta a la vista, ante todo, que sus epígrafes corresponden a escritores de literatura (poetas, mayormente: Ashbery, Eliot, Larkin, también Dostoievski) y no a técnicos del psicoanálisis. Y es que Philips relee y desmonta esta disciplina, dominada por la paradoja de haber acertado en el método y fallado en los fines, de modo que acaba constituyéndose en un discurso del método, para evitar el fetichismo de la técnica.

El psicoanálisis es una pedagogía de la escucha, o sea que nos enseña

a hablar de otra forma. La vida, confusión, se convierte en un relato. O en varios: la vida vivida y la cantidad de vidas «invividas» que guardamos en nuestro interior. Más que una ciencia o una doctrina, es una teoría de la sospecha, de esa vieja sospecha romántica que nos hace pensar que la vida que vivimos no es la nuestra, la que nos corresponde, la «auténtica» y, por lo mismo, nos vuelve inadmisibles. No malos, como quieren tantas religiones, sino inaceptables ante nuestros propios ojos.

Así, considerando el psicoanálisis como «uno de los lenguajes de la literatura, una suerte de poesía práctica» Philips desordena y despieza algunas categorías psicoanalíticas. Lo hace de modo aforístico, con una fuerte dosis de insolencia (muy productiva) y centrándose en la crítica al fundamentalismo psicoanalítico, o sea el discurso de una institución cerrada, sin afuera, delirante, que sólo admite las críticas de los iniciados. De tal forma, una disciplina preocupada por asuntos universales, se convierte en una conversación jergosa en el interior de una logia.

Para evitar esta frecuente recaída en la inmanencia, Philips propone pensar como flirteando, eróticamente: reconocernos contingentes, seducirnos con la duda, vernos imprevisibles y proclives a los accidentes. La duda crea un suspense y alcanza el placer de lo inestable. Si Freud se ocupó de las patologías, lo hizo describiendo una contracultura de la enfermedad, cuya contrafaz es, justamente, el flirteo como epistemología de un saber dubitativo y coqueto.

La vida como contingencia nos erige en continuos principiantes de la vida, adultos con un niño permanente disimulado en el interior. El adulto conjura esa dualidad con la ayuda del psicoanálisis, que le permite reconocer su tesoro de traumas, lapsus, sueños, pifias y, guinda del postre, su particular complejo de Edipo. El analista hace desde fuera lo que el arte y el sueño hacen desde dentro: una autoescucha sostenida y, a la vez, desmemoriada. Porque desde Freud sabemos que es el olvido el que construye nuestro pasado, mientras el recuerdo lo destruye. Freud nos ha estimulado, más que a recordar, a establecer suficientes estados de olvido. Porque, como dice Philips, «somos las criaturas que nos negamos a recordar lo que somos».

Philips encara al psicoanálisis como una relectura del romanticismo. La inadecuación del yo con el sí mismo, la conjetura del pasado, el amor como una tarea insaciable que conserva vivo al deseo (vivo: insatisfecho) en una suerte de versión moderna de lo sublime. Y, por fin, el psicoanálisis como otra versión moderna de una entidad sempiterna: el mito. En efecto, del mito, como del chisme, todos hablan sin

pedir pruebas. Y en el análisis todo se dice en plan de rumor, de habladuría, en una entrevista privada cuya única verosimilitud es la creencia improbable del que escucha. O de los que escuchan.

Textos como el de Philips, con la fluidez narrativa anglosajona por delante, colaboran a descongestionar la selva oscura de tecnicismos y bizanterías que aqueja a cierto psicoanálisis actual, y nos devuelve a la ocupación empeñosa del doctor Freud: escuchar a un ser angustiado, entre dos relecturas clásicas.

Mil soles, *Dominique Lapierre, traducción de Pilar Giralt Godina, Planeta-Seix Barral, Barcelona, 1998, 475 pp.*

Lapierre y su asociación con Larry Collins han dado títulos a la voracidad por el *best-seller* tan conspicuos como *¿Arde París?* y *El quinto jinete*. Con un bagaje narrativo de reportaje, que une la urgencia del trámite con la contemporaneidad de lo sucedido (esto te está pasando ahora a ti, lector), los coautores se dirigen a eventos (otra vez) de seguro sesgo extraordinario y cuentan, de alguna manera, «con la historia a su favor».

En esta miscelánea, Lapierre hace incursiones más breves y documentales a personajes y situaciones (otra vez) seguramente extraordinarios: la madre Teresa de Calcuta, lord Mountbatten (el último virrey británico de la India), el capitán Enrique Galvao y su pronunciamiento contra Oliveira Salazar, políticos israelíes y un terrorista japonés en Israel, un condenado a muerte y sus últimas horas, los peligros también mortales de un torero, el general von Cholitz y su desobediencia a Hitler que salvó de la destrucción a París y, por fin, último pero no menor, el propio Lapierre y de cómo se curó un tumor canceroso.

La muerte en sus diversas encarnaciones (la enfermedad, la guerra, el juego peligroso, el terrorismo, el delito, el patíbulo) define el atractivo radical que tienen para Lapierre estas historias. Tal vez sea la muerte, modelo de todo término, la que permite que se cuenten historias.

Lapierre es ágil y entretenido. No evita los tópicos pero tampoco los oculta enteramente, salvo en algún momento de flaqueza, en que se pone a hacer literatura y consigue alterar su tersa narración de «hechos reales» con un pegote de estilo.

El paroxista indiferente. Conversaciones con Philippe Petit, *Jean Baudrillard, traducción de Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1998, 177 pp.*

Después de la sociología del objeto y la epistemología de la matemá-

tica, Baudrillard se convirtió al pensamiento posmoderno. Apostó por el éxtasis de lo hiperreal, pero ya parece inclinarse por otro espasmo sustitutivo: el paroxismo. Vivimos un momento paroxístico del tiempo, la etapa penúltima. Después vendrá la final. Desde luego, ante tal profecía cae la negación de la historia que Baudrillard propone: si hay algo penúltimo y algo obviamente último que le sigue, entonces hay sucesión, períodos, tiempo histórico.

No obstante, el muy elegante nihilismo bodrilariano arrasa con todo: lo diferente perece en la indiferencia, el valor en la equivalencia, el sentido en la insignificancia. Ha triunfado el universalismo globalizador y ha acabado con todas las valoraciones. Con la historia han perecido todas las categorías inherentes: el sujeto, el Estado, la guerra, la paz, el mal (reducido a forma, desvalorizado) y su consecuencia más eminente: la libertad.

¿No queda nada tras semejante demolición que ya la hubiese querido Nietzsche en sus momentos de mayor euforia subversiva? Queda, para sorpresa del lector, «el mundo tal cual es», sometido a un destino fatal (Nietzsche, de nuevo). Cabe preguntarse cómo sabe Baudrillard qué es ese «mundo tal cual es». Pero la crítica de la razón también ha perecido y sólo queda apresurar la salida apocalíptica, si se presenta. Ayudar a la fatalidad, en cualquier caso, lo cual plantea otro interrogante: ¿es esta patética colaboración la tarea del intelectual según Baudrillard?

Las respuestas bodrilarianas no han de buscarse en sus razonamientos, sino en su talante. En su paroxismo no hay nada de patético. Muy por el contrario, Baudrillard parece aquel Jean Cocteau que Ernst Jünger retrató en los sombríos años de la ocupación hitleriana de París: «Alguien que está cómodamente instalado en su propio infierno».

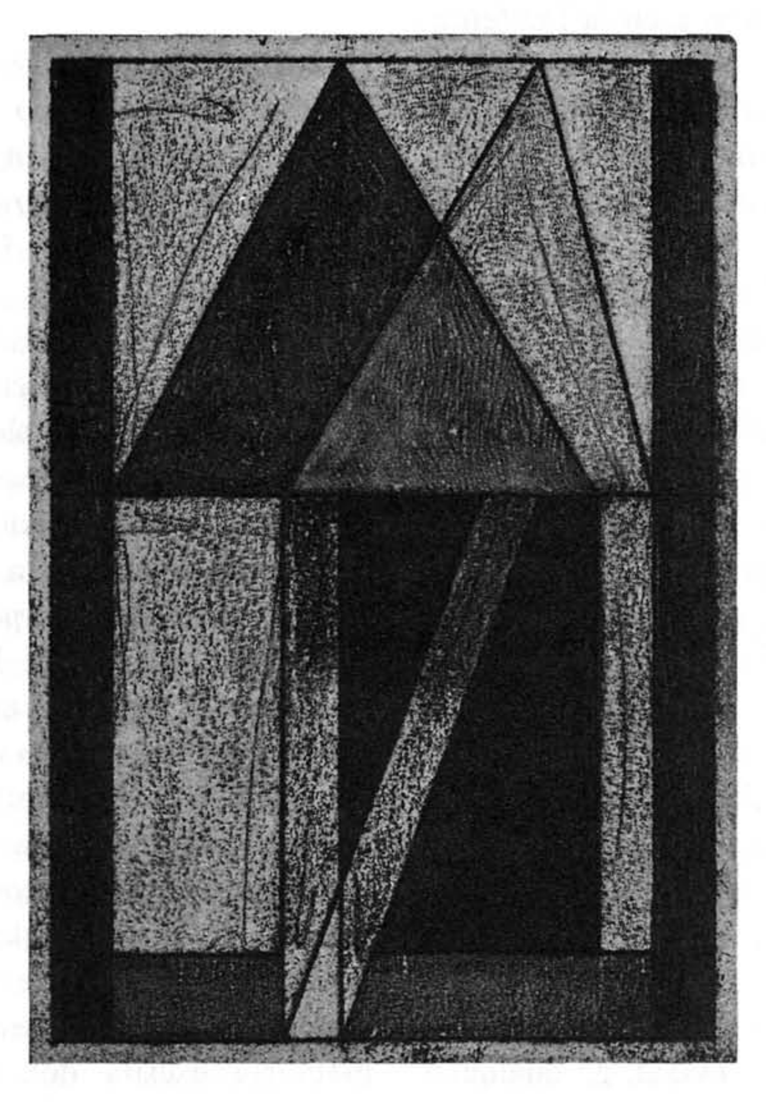
Historia de la lectura en el mundo occidental, *Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (editores), traducción de María Barberán y otros, Taurus, Madrid, 1998, 584 pp.*

Los griegos describían la lectura con verbos que significaban operaciones distintas y complementarias: distribuir, reconocer, recorrer. Ignoraron la lectura silenciosa, la que desprende la voz de la letra y, de alguna manera, el cuerpo del alma. Desde entonces hasta hoy, pocas variantes ha tenido el arte de leer, esa conjunción entre lo permanente del signo y lo momentáneo de su percepción e incorporación. Sí, en cambio, han sido incontables los avatares de la técnica de lo escrito, la distribución de los textos, la acumulación en bibliotecas de la memoria escrita del mundo, la aceptación y prohibición de libros,

la variedad de públicos y demandas de lectura.

Todos estos incisos están considerados y desplegados en el libro colectivo que se examina, compuesto por textos de especialistas que se mueven entre la filología, la historia cultural y la sociología de la lectura. Sabios griegos y romanos, monjes de la alta Edad Media, judíos europeos medievales, humanistas del Renacimiento, protestantes y jesuitas, plebes que exigen almanaques y folletines, furiosos lectores de la Europa dieciochesca, mujeres y niños que reclaman una literatura propia a su condición, lectores hedónicos y estetizantes, masas que compran libros para no leerlos, toda esta variopinta humanidad asomada al mar sin fondo de lo escrito, es examinada con erudición y rapidez bajo la lente de los estudiosos reunidos por Cavallo y Chartier. Libros sobre libros, una compacta bibliografía se sirve a quien quiera prolongar la interminable tarea de desciframiento que denominamos lectura.

Blas Matamoro



El fondo de la maleta

La historia y la leyenda

Hace siete siglos, en 1298, frente a la isla de Curzola, hoy en la Dalmacia croata, los genoveses derrotaron a los venecianos en una ruda batalla naval. Un cronista de la época sostiene que se hicieron 5.000 prisioneros, tratados con generosidad. Puede ser. Entre ellos, un tal Marco Polo. También puede ser.

En la cárcel genovesa, Polo conoció a Rustichello da Pisa, que llevaba varios años de encierro y esperaba ser rescatado por dinero. Rustichello era un escritor bastante popular, que se había especializado en refritar leyendas del ciclo arturiano, en forma de romances (lo que hoy llamaríamos novelas), tal vez el antecedente del folletín decimonónico y el culebrón de nuestros días. El pisano se expedía en una suerte de «francés lombardo», en cualquier caso, no en el neolatín luego transformado en toscano, más tarde en italiano canónico. Había gran circulación de franceses por Lombardía, algunos escapados de la cruzada de Inocencio III contra los albigenses, y esto explica la vigencia literaria de su lengua en aquellos pagos.

La chirona ha sido escenario real o fabulado de tareas literarias ilustres: Cervantes, Silvio Pellico, el marqués de Sade, fray Servando Teresa de Mier, Antonio Gramsci y Marco Polo pueden servir de pruebas. Polo sabía contar oralmente, pero no escribir; Rustichello se las arreglaba para redactar por escrito, pero sólo le salían apócrifos. Al juntarse, lograron pergeñar uno de los libros más perdurables de la modernidad, entonces apenas inaugurada: *Le divisamens dou monde, Livre des merveilles, De mirabilibus mundi*, popularmente conocido como *Il Milione*, que en diversos modos y lenguas se lo ha (re)bautizado. Milione era el apodo familiar de los Polo y el texto se denomina de tal manera en la edición italiana, si cabe denominarla así, de 1309.

Polo dijo haber estado en la China durante veinticuatro años, entre 1271 y 1295. Algunas de las cosas recogidas o interpoladas por Rustichello (vaya servida la cadencia: Polo el interpolador) son legendarias, bíblicas y artúricas: el Preste Juan de las Indias, Gog y Magog, el arca de Noé, un emperador subido a una montaña de jade que ordena la salida y la puesta del sol, cada día, cada noche.

¿Estuvo Marco Polo realmente en la China? Aparte de los episodios legendarios, ¿resulta verosímil que en un cuarto de siglo no haya reparado en la famosa muralla? Inatención de maravilla que a fines del siglo XIX permitía juzgar a Oscar

Wilde que el libro del veneciano era uno de los mejores de la literatura universal. Cronistas probos y minuciosos, pioneros del viaje a Oriente, como Giovanni di Pian del Carpine u Odorico de Pordenone, resultan ilegibles. Polo, como testigo o como fabulador, permanece en pie.

Un encarnizado descriptor del universo componía sus tercetos por la misma época, el florentino Dante Alighieri. No parece haberse enterado de la existencia de su inopinado colega. Se afanaba por itinerarios infernales y celestiales, pero demostraba nulo interés por lo exótico. En compensación, Polo introdujo la fabulosa Catay (la China histórica o legendaria) en la literatura caballeresca, por ejemplo, en la de Matteo Boiardo.

Quien lo tomó en serio fue otro quizás italiano, tal vez genovés, Cristóbal Colón o Cristoforo Colombo, que dejó anotado un volumen del *Milione*. Cruzó el mar de los Sargazos y tropezó con las Indias. Traduzcamos: el Atlántico y América. Allí dio con el hombre anterior a la Caída y los cuatro ríos del Paraíso. Traduzcamos: los indios siboneyes y la desembocadura del Orinoco.

Voltaire dirá, a su tiempo, que la historia es el arte de transformar el pasado en leyenda. Leyenda: lo legible, lo que se puede leer. Colón tomó en serio las habladurías de Marco Polo refritadas por Rustichello da Pisa e incorporó las Indias a la Ecumene occidental. Dante, desdeñoso de pintoresquismos, prefirió enviar al Infierno de sus obsesiones a tantos contemporáneos para él indeseables. Ambos italianos locuaces de comienzos de la modernidad se han incorporado a nuestro pasado y al pasado de Colón, que también es el nuestro —y privilegiadamente— porque pudieron contar la historia, convertirla en leyenda.

El doble fondo

Denis Long o una proposición de realidad

Denis Long (San Francisco, Estados Unidos, 1951), ha trabajado, a lo largo de su duradera estancia en España, con dibujos, cajas, pinturas y grabados en los que la pulsión por agotar las posibilidades de las imágenes le ha llevado al trabajo seriado. No es autor de piezas únicas, por decirlo así, sino de versiones de un mismo cuadro o de un mismo objeto sometido siempre a la sospecha de su diversidad. Lo que es puede ser también de manera distinta, o ligeramente distinta. Este pensamiento supone una crítica, desde la propia obra creativa, de las obras únicas, o mejor dicho: de las obras absolutas. Ninguna obra, al menos

dentro de la lógica de la producción de Long, lo es del todo porque se percibe en ella su oscilación hacia el cambio.

La última obra de Denis Long (dibujos y grabados) es claramente geométrica: exploraciones de la racionalidad, gusto por el juego pero también por la construcción y desconstrucción de una obra. Pareciera que se entusiasma, como en los juegos infantiles, con desmontar las obras, pero siendo él mismo quien las ha inventado previamente. Ese desmontaje, sin embargo, se transforma en nuevas proposiciones. Se trata de una exploración de lo mismo a través de la diversidad inherente a cada uno de sus cuadros. En otro sentido hay un distanciamiento de la concepción del artista como hacedor de obras geniales, del artista como productor de casos únicos e irrepetibles. Sus obras suponen cierta humildad propia del artesano, capaz de producir, sin perder por ello el placer de hacerlo, variantes, en ocasiones azarosas, en otras buscadas. Hay, cuanto menos, otra lectura posible: al igual que el cubismo nos muestra, en su pasión analítica, en un mismo plano sus diversos rostros, Long trata en sus series de mostrar los rostros posibles de sus obras.

Obra geométrica, lo es también abstracta. Denis Long no trata de representar nada, pero hablar de abstracción es realmente arriesgado, porque esas formas y colores no sólo son presencia en el mundo, una proposición de realidad, sino también evocaciones de esto y aquello, a pesar de la distancia que parecen suponer. No es raro, por tanto, que haya «ilustrado» a diversos poetas (Sánchez Robayna, José-Miguel Ullán, Charles Tomlinson, Wallace Stevens, entre otros), aunque el término ilustrar no convenga a esos trabajos en los que los grabados más bien acompañan a los poemas. Por otro lado, los títulos de algunos de sus cuadros se refieren a una calle, por ejemplo: «Calle Carranza», que no quiere decir que haya pintado la madrileña calle Carranza, en la que vive el pintor, sino más bien que esa serie de cuadros-objetos *es* la Calle Carranza. En ese sentido, su labor como pintor es de una gran fidelidad a la tarea misma de pintar (o dibujar o hacer objetos), desprovista de toda tarea ancilar. Obra que no quiere ser *imagen de* sino solamente imagen, no quiere estar *en lugar de* sino ser el lugar. Esa es una de sus apuestas, apuesta radical sin duda, que enlaza con una de las grandes aventuras pictóricas de comienzos de nuestro siglo y que sigue viva al final del mismo. La pintura que sólo se pone al servicio de su propia vocación de realidad.

Colaboradores

JORGE ANDRADE: Escritor argentino (Buenos Aires).
JORDI DOCE: Poeta y crítico español (Universidad de Oxford).
IGNACIO ECHEVARRÍA: Crítico español (Barcelona).
JESÚS FERRER SOLÁ: Profesor y crítico literario español (Barcelona).
JORDI GRACIA: Profesor en la Universidad de Barcelona y crítico literario.
DANIEL INNERARITY: Ensayista español (Pamplona).
RAFAEL JACKSON MARTÍN: Crítico de arte español (Madrid).
CARLOS JAVIER MORALES: Profesor y crítico literario español.
MARTA PORTAL: Crítica y ensayista española (Madrid).
JUAN RODRÍGUEZ: Crítico literario español.
ISABEL SOLER: Profesora en la Universidad de Barcelona.
FERNANDO VALLS: Crítico español (Barcelona).

Boletín

INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA

Nos 28-29



LECCIONES DE UN FIN DE SIGLO (1898-1998)

Juan Marichal • José Manuel Sánchez Ron

Mercedes Cabrera • Elvira Ontañón

Salvador Giner • Josefina Gómez Mendoza

Alejandro Tiana • Leoncio López-Ocón

Número 28-29
España: 900 ptas.
Extranjero: 1.600 ptas.

Suscripción (*cuatro números*)
España: 2.500 ptas.
Extranjero: 4.500 ptas.

Edita:

FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14
Teléfono 91 446 01 97 Fax 91 446 80 68
28010 MADRID

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	U$S 55.00
Socio Protector	U$S 80.00
Institución	U$S 70.00
Institución Protectora	U$S 80.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 30.00
Socio Latinoamérica	U$S 30.00
Institución Latinoamérica	U$S 35.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

Erika Braga
IILI - *Revista Iberoamericana*
1312 CL - University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260

Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829 • e-mail: iili+@pitt.edu





NUMERO 71

Primavera 1998

Suscripción anual:

España		2.800 ptas.
Europa	(correo ordinario)	3.700 ptas.
	(correo aéreo)	4.400 ptas.
América	(correo aéreo)	5.100 ptas.
Resto del Mundo	(correo aéreo)	9.000 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30, 2.° dcha.
Tel.: (91) 310 43 13 Fax: (91) 319 45 85
28010 Madrid

En Internet:
http://www.arce.es/Leviatán
e-mail: arce@infornet.es



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

TÍTULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
7. RAÚL PREBISCH Edición de **Francisco Alburquerque** 1989. 164 páginas. Rústica	1.100	1.166
8. MANUEL UGARTE Edición de **Nieves Pinillos** 1989. 160 páginas. Rústica	1.100	1.166
9. EL AGRARISMO DE LA REVOLUCIÓN MEJICANA Edición de **Margarita Meneans Bornemann** Prólogo de **Juan Maestre** 1990. 120 páginas. Rústica	1.900	2.014
10. TEOLOGÍA DE LA LIBERACIÓN Edición de **Juan José Tamayo** 1990. 129 páginas. Rústica	2.400	2.544
11. EL PENSAMIENTO PERONISTA Edición de **Aníbal Iturrieta** 1990. 224 páginas. Rústica	3.200	3.392
12. EUGENIO MARÍA DE HOSTOS Edición de **Ángel López Cantos** 1990. 184 páginas. Rústica	2.200	2.332
13. DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO Edición de **Victoria Galvani** 1990. 181 páginas. Rústica		

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 91 583 83 08

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos*. También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	4
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Dossier:
Felipe II y su tiempo

Eduardo Lourenço
Los portugueses y el futuro

Hugo Padeletti
Poemas

Entrevistas con John Eliott y Juan José Millás

Ilustraciones de José Hernández



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

